Untersuchungen zur Theorie der Schauspielkunst

auf dem Boden der Forschungen von Ludwig Klages

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg

Vorgelegt von

Wolfgang Berkefeld

aus Magdeburg

Halle (S.)

1937

Buchdruckerei M. Dittert & Co., Dresden A 16, Pfotenhauerstraße 28/30

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

1. Berichterstatter: Prof. Dr. P. Menzer
2. Berichterstatter: Prof. Dr. J. Stenzel

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Februar 1935

INHALTS-VERZEICHNIS.

Seite

1. Die Wirklichkeit der Bilder
   a) Erscheinung und Ding 5
   b) Charakterisierende und beschreibende Forschung 8
   c) Die „elementare Ähnlichkeit“ 10
   d) Rhythmus und Takt 11
   e) Wesensforschung und Ästhetik 16

2. Vom Wesen der Schauung
   a) Die Stammbegriffe der Charakterkunde . . 19
   b) Die Schauung im Empfindungs- und Triebleben 21
   c) Das Übergewicht des Schauens beim Menschen 24
   d) Schauen und Zuschauen 25
   e) Schauung und Gestaltung 28

3. Vom Wesen der Gestaltungskraft
   a) Die Ausdrucksbewegung 31
   b) Die Bewußtseinsfrage 39
   c) Die darstellende Bewegung 56
   d) Die Gestaltungskraft als spezifische Ausdrucksbegabung 63
   e) Kunstwissenschaft und Charakterkunde . . 68

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548112_0138

1. Die Wirklichkeit der Bilder

a) Erscheinung und Ding.

Es ist das Ziel dieser Arbeit, am Beispiel der Schauspielkunst eine Stelle aufzuzeigen, wo zwei scheinbar sehr weit auseinanderliegende Wissenschaften, Kunstforschung und Charakterkunde, notwendig miteinander in Verbindung treten. Themagemäß wird die Erreichung dieses Zieles auf dem Boden der einschlägigen Forschungen von Ludwig Klages versucht, und zwar derart, daß eine Beleuchtung der kunstwissenschaftlichen Fragestellung aus dem Gesichtspunkt der Klagesschen Metaphysik eben die Stelle trifft, die den Ansatz der charakterkundlichen Forschung verlangt. Wenn wir zu diesem Zwecke aus verstreuten Bemerkungen eine Art „Ästhetik" von Klages zusammenstellen, dann haben wir zunächst zu beachten, daß dieser Denker alle Ästhetik schlechthin „nichtswürdig" nennt (W 1117). Grund zu solchem Verdikt ist der wohl noch von keinem Ästhetiker aufgegebene Glaube an die inhaltliche Unwirklichkeit des künstlerischen Werkes (gemessen an der „Realität" der außerkünstlerischen Welt). Demgegenüber verficht Klages eine „erscheinungswissenschaftliche" Lehre von der ungeminderten Wirklichkeit des Werkgehaltes. Wie man sieht, kommt es für uns darauf an, die hier gemeinte Bedeutung des Wortes „Wirklichkeit" zu ermitteln.

Nach Klages haben wir zu unterscheiden die „Wirklichkeit der Bilder" von der nicht gleichermaßen wirklichen Welt der „Dinge". Dabei ist unter Bild nicht ohne weiteres ein anschaulicher Sachverhalt zu verstehen, sondern das jeder Anschaulichkeit zugrundeliegende Weltgeschehen. Bild ist in diesem Sinne nicht Anschauungs- oder Abbild, sondern Urbild, ist jedoch als solches hier unverwechselbar anders verstanden als der gleichnamige Begriff bei Schopenhauer oder Platon, insofern es nicht als ein Ruhendes und Seiendes, sondern als Geschehnis gefaßt wird. Auch in seinem anschaulichen Zutagetreten ist das Bild keine wirklich feststehende Gestalt, sondern eine in ununterbrochener Wandlung von Farben-, Form-, Klang- und sonstiger Erscheinungsbestimmtheit dahingehende Weise des Weltgeschehens: auch „das Anschauungsbild ... ist ein Ereignis" (W 181). Und im pausenlosen Fluß der anschaulichen Welt — spreche sie nun durch Gesicht, Gehör, Getast,

Riechvermögen oder sonst eine Seite der Sinnlichkeit zu uns — „erscheint eine Wirklichkeit der Wesen“ (ebd.). Urbilder sind erscheinungsfähige Wesen, und Wesen sind „lebende und somit beseelte Mächte“ (ebd.). Es wird der Satz aufgestellt, „daß das Geschehen ... durch und durch lebt“, und das gilt deshalb nicht bloß gleichnisweise, weil sonst unerklärlich bliebe, „wodurch sich die Wirklichkeit selbst, also diesseits aller verstandesmäßig markierten Grenzen, im Bilde zusammenschließe zum jedesmal trotz allen Wandlungen allerbestimmtesten Sachverhalt“ (ebd.).

Dabei versteht sich, daß das Leben z. B. der See oder eines Gebirgszuges kein organisches Leben ist. Vielmehr ist es „elementares Leben“ und ist als solches früher und umfassender als das nachmals daraus entstandene, weiter daran teilhabende und metaphysisch daraus zu erklärende Leben der Zellen (B 36). Gleich dem zellaren Leben ist es gepolt nach Leib und Seele, d. h. nach Erscheinung und Wesen. Es gilt für die Wirklichkeit der Bilder überhaupt so gut wie für den Ausschnitt der menschlichen, tierischen und pflanzlichen Wirklichkeit der Grundsatz aller Ausdruckskunde: „Der Leib ist die Erscheinung der Seele, die Seele der Sinn der Leibeserscheinung“ (A 71). Ist man bereit, die äußere Welt als einen Strom zeitlich abfolgender Anschauungsbilder anzusehen, so hat man ihr demgemäß den Rang einer anschaulichen Offenbarung des darin sich ereignenden Sinngeschehens einzuräumen; und beide, Erscheinung wie Sinngehalt, sind, was sie sind, allein dank ihrer elementaren Lebendigkeit. Der „polare“ Zusammenhang beider ist selbstverständlich kein ursächlicher. Es liegt hier das alle Ursächlichkeit an Innigkeit übertreffende Verhältnis der Erscheinung zum darin Erscheinenden vor, welches den sonderbaren Satz aufzustellen erlaubt: die Erscheinung ist das Wesen (insofern sie es nämlich darstellt), und das Wesen ist die Erscheinung (insofern es der ganze Gehalt ihres Bildes ist). Daraus ergibt sich für den Wesens- oder Erscheinungs- oder Lebenswissenschaftler (welches alles nur andere Namen für den Metaphysiker sind) eine eigentümlich „symbolische“ Sichtweise, wobei unter Symbolik Sinndeutung von Erscheinungen verstanden werden soll. „Man nimmt die Welt als eine unermeßliche Zeichensprache, die es durch spekulative Versenkung zu enträtseln gelte, man beobachtet nicht sowohl die Dinge als vielmehr man blickt in ihr Angesicht und fragt, welcher Pulsschlag des Lebens, welcher heimliche Bautrieb, welche Evolution der Seele aus diesen Zügen zu sprechen scheine. Man behandelt die Lehre vom Wachstum der Pflanze, von den Kristallen, von den kosmischen Bewegungen in der Art einer Physiognomik des Universums“ (Ch 12). Vorausdeutend merken wir an, daß der Kunstwissenschaft demnach die Aufgabe einer Physiognomik der Werke und Leistungen (nicht aber der Werk-

urheber!) obliege. Jetzt aber erhebt sich die Frage nach der Wissenschaftsmöglichkeit einer solchen Physiognomik.

Statt nach wirkungausübenden Ursachen zu fahnden, statt von obersten Grundsätzen abzuleiten, forscht der Physiognomiker nach erscheinenden Wesenszügen, die er nicht durch Tatsachenfestlegung noch durch bloße Denkschritte, sondern nur in der Schau der Erscheinungen ermitteln kann. Wissenschaftliches Erfassen ist aber kein Schauen, sondern ein Begreifen. Das hieße nun, auf die Erscheinungsforschung übertragen, nichts anderes, als die bestandbildenden Merkmale von etwas angeben, das schlechterdings keinen Bestand und keine gleichbleibenden Merkmale hat! Denn wir haben nach Klages die grenzenlose Flüchtigkeit der wirklichen Welt so unnachgiebig zu betonen, daß weder ein Gleichbleiben ihrer Erscheinungszüge noch eine gleichmäßige Wiederkehr von Erscheinungsfolgen in ihr angenommen werden darf. Das gilt sowohl von der Wirklichkeit der Bilder als auch von ihrer stofflichen Unterlage, der Welt der Körper, die z. B. dem Stoffwechsel, der Verwitterung u. ä. und somit ebenfalls einem fortwährenden Wandel unterliegt. Erscheinungsmäßig gesehen, wohnt jedenfalls der Wirklichkeit nichts dergleichen inne, was der Logiker „Identität" nennt, während doch ohne die Beziehung auf Identisches kein wissenschaftliches Denken auch nur einen Schritt weit käme. Da ist zunächst zu sagen, daß vom erscheinungsmäßig Veränderlichen ein Begriff (der sich selbst ja nicht mit verändern darf) überhaupt nur dadurch gebildet werden kann, daß das denkende Ich den erscheinenden Vorgang (aus Anlaß der darin erlebten Ähnlichkeit sämtlicher Erscheinungszüge untereinander) nach Analogie seiner selbst, des immer beharrenden Ichs, als feststehenden Dingpunkt auffaßt, auf welchen eine beliebige Mannigfaltigkeit von Eigenschaften bezogen werden kann. Damit ist dem Geschehen ein „Sein" unterstellt, und hierin allein dürfen wir die Leistung des geistigen Aktes erblicken. Nach erfolgter Dingfestmachung der Wirklichkeit lassen sich Erscheinungen als Tatsachen und Erscheinungsbesonderheiten als Tatsachenmerkmale oder Eigenschaften betrachten, auf Grund deren man dann auch Begriffe bilden kann. Begriffen wird somit nicht etwa die Wirklichkeit selbst, auf die man mit Begriffen immer nur „hinweisen" kann (W 87 ff.), sondern die ihr untergebaute Dinglichkeit: „Die Einheit des Dinges ist durch geistige Setzung erzwungene Einheit, die nur uneigentliche Einheit des Anschauungsbildes beruht auf erlebter Abhängigkeit aller Züge und Seiten eines Sichwandelnden von der Innerlichkeit des darin waltenden Wesens. Der Versuch, auch vom Wesen den Begriff zu bestimmen, würde natürlich wieder bei etwas Dingartigem, sozusagen einem Seelending enden, hätte dabei jedoch von der Bedeutung des Wortes nicht mehr erhascht als jeder Versuch einer Begriffsbestimmung der Wirklichkeit selbst von dieser. Wie

der Anschauungsinhalt der Röte nur durch Hinweisung gegenwärtig wird, ebenso auch das in der Röte sich offenbarende Wesen" (W 181). Der folgende Satz betrifft einen Gegensatz der Darstellbarkeit von Ding und Wesen und leitet zu unserem nächsten Abschnitt über: „Dinge müssen wir stofflich wie auch gestaltlich ‚beschreiben' mittelst stofflicher und gestaltlicher ‚Eigenschaften'; das in Wirklichkeit eigenschaftslose Bild kann überhaupt nicht beschrieben werden, sondern läßt sich nur ‚in die Erscheinung rufen' durch Weisung und Deutung seines Charakters" (W 182).

b) Charakterisierende und beschreibende Forschung.

In einen Begriff fassen und nach ihren Merkmalen beschreiben lassen sich nur die als „hinzugedachte Beziehungspunkte einer jeweils unauszählbaren Mannigfaltigkeit von Anschauungsbildern" bestimmten „Dinge" (W 178). Da diese aber nur im Rückbezug auf die Erscheinungsfolge, der sie unterstellt wurden, verständlich bleiben, erfüllt jeder Begriff neben seiner (das Ding) definierenden zugleich eine hinweisende, nämlich auf die als solche nicht definierte Wirklichkeit deutende Funktion. Dank solcher Doppelnatur werden die Begriffe nun auch für den Erscheinungsforscher tauglich. Aber er bedient sich ihrer kritischer als der Sachforscher: „auch er muß gedankliche Grenzen ziehen, je schärfer, desto besser, auch er fort und fort Beziehungen stiften, und er wird insonderheit das Eigenwesen nach Analogie des beeigenschafteten Dinges fassen ... Allein er vergißt dabei nicht die beiden Wörtchen ‚nach Analogie'! Er weiß, daß Wesen nicht Dinge *sind*, daß Erscheinungen nicht aus gegenständlichen Daten *bestehen* und daß die aufweisbaren Zusammenhänge beider nicht *aufgelöst* werden können in bloße Beziehungen" (A 127/8). Ein erscheinender Sachverhalt wie z. B. ein „in der Dämmerung flatternder Wimpel" läßt sich sachwissenschaftlich in keiner Weise erfassen. Jeder Definitionsversuch müßte einen der drei angegebenen Erscheinungszüge zur beziehbaren Unterlage der beiden anderen machen, ja er würde in diesem Falle die beiden anderen sogar für nebensächlich erklären müssen, denn das Flattern ist am Wimpelding keine definitorisch wesentliche Zuständlichkeit, und die Dämmerung gehört vollends nicht mehr zum Dinge selbst. „Inbetreff der Dämmerung erkennt es ein jeder, daß sie nicht zu den Dingen zählt. Dennoch gehört sie zum Anschauungsbilde des in der Dämmerung flatternden Wimpels; aber auch der flatternde Wimpel gehört zum Anschauungsbilde der fraglichen Dämmerung! Nennen wir die unterscheidbaren Züge einer sinnlichen Erscheinung Bildeigenschaften, so sehen wir uns an erster Stelle

zu dem nicht wenig überraschenden Befunde gedrängt, daß im Anschauungsbilde Unterlage und Eigenschaft vertauscht werden können, weshalb der Eigenschaftsbegriff inbezug auf Erscheinungen nurmehr analogisch Verwendung findet ... Bleiben wir auch nur im Bereich des Augenscheins, so erleidet es keinen Zweifel, daß die Bedeutungseinheit, die wir einen ‚in der Dämmerung flatternden Wimpel' nennen, ein anschauliches Ganze bildet, das nicht zusammenzusetzen wäre aus dem Bedeutungsgehalt der Dämmerung, des Flatterns und des Wimpels und ebenso wenig zerlegt werden könnte sei es in diese drei, sei es in eine beliebig große Anzahl von ‚Eigenschaften'" (W 177).

Die erscheinungswissenschaftliche Behandlung eines solchen Sachverhalts würde sich vor allem vor einer Verwechslung der Erscheinung selbst mit ihren festlegbaren Daten hüten, würde folglich alles an ihr Begriffene nur als Haltepunkt des Gedankenganges benutzen und ihr Augenmerk zumal auf die weiterweisende Funktion jeder begrifflich verfestigten Wortbedeutung lenken. Wie weit sie daher mit einer Wesenskunde der Sprache zusammenfiele, kann hier nicht erörtert werden. Jedenfalls schenkt sie der wesendarstellenden Ansprache der Wortbedeutungen stets Gehör und befolgt u. a. die Methode des Wörtlichnehmens der Namen. Denn die Undefinierbarkeit der vollen Bedeutung eines Wortes gilt dem Erscheinungsforscher als wegerleichternde Entsprechung der Undefinierbarkeit der gemeinten Erscheinung selbst, so daß Wortbedeutung und Wesenserscheinung dem Wortbegriff und dem beeigenschafteten Ding gegenüberstehen würden. Die begriffliche Ungenauigkeit von eben deswegen bedeutungsstarken Wörtern geht übrigens weiter, als der Sachwissenschaftler anzunehmen pflegt. Da z. B. „für bedeutungsbestimmteste Züge des Anschauungsbildes die Trennungslinien gar nicht bestehen, die das Sehen vom Hören und beide vom Tasten abschneiden gemäß der vorausgesetzten Unmischbarkeit sehbarer, hörbarer, tastbarer Eigenschaften der Dinge", gibt es „nicht wenige Anschauungsinhalte unvertauschbaren Namens", „für die es unmöglich wäre, sie einer der üblichen Sinneszonen ausschließend zuzuweisen. ‚Weinen' bedeutet nicht nur ‚Tränen vergießen', sondern daneben auch jenes eigentümliche Geräusch, dessen gesteigerte Form der interjektionelle ‚Wehe'-Schrei nachahmt ... ‚Dumpf' (stammverwandt mit ‚Dampf') bezeichnet in ‚dumpfe Luft' etwas mit dem Geruchssinn zu bemerkendes Moderigfeuchtes, in ‚dumpfer Laut' eine nicht besser zu umschreibende Klangfarbe, und es läßt sich nicht leugnen, daß der gegenwärtige Vollsinn des Wortes den dinglich ganz unsagbaren Inbegriff beider enthält!" (W 187/8)

Es liegt im Begriff der Erscheinung, daß sie die Gegebenheitsweise eines Erscheinenden sei. Folglich ist der Erscheinungsforscher fortwährend auf dem Wege einer Charakterisierung erscheinender Wesen. Bestimmen

wir den Charakter allgemein als „unterscheidende Besonderheit eines Wesens“ (P 12), so haben wir ihn genau abgegrenzt gegen die Dingeigenschaft und können die gleiche Grenzlinie zwischen eine mehr charakterisierende und eine vornehmlich beschreibende Verlautbarung gedanklicher Ergebnisse legen. Spreche ich etwa von den „raschen“ Augen eines Mädchens, so habe ich zweifellos keine Beschaffenheit seiner Augen bezeichnet, wie es durch das Eigenschaftswort „blau“ geschähe. Vielmehr habe ich statt des Augendinges die Erscheinung des Blickens charakterisiert und bin infolgedessen dem darin sich äußernden Wesen auf der Spur. Dazu ist noch folgendes zu bemerken: wenn wir unter einem Wesen etwas durch und durch Geschehendes verstanden haben, so müßte es stets in der Form wirklicher Bewegtheit zum Ausdruck kommen. Wir hätten also die wirkliche Bewegtheit auch der stehenden Formen und Umrisse aufzuweisen, um weiterhin sinnvoll vom Wesen beispielsweise eines Denkmals, aber auch eines Berggipfels sprechen zu können. Der Aufweis soll an späterer Stelle folgen, weshalb hier nur die Feststellung Platz finde, daß gerade gegenüber den scheinbar starren Gestalten eine charakterisierende Darstellung genau insoweit gelingen könne, als sie „die Sprache der Formen in der Sprache der Bewegungen auszudrücken“ (A 119) vermag. Nur durch sprachliche Zurückverschmelzung sachlich faßbarer Gestalteigenschaften in den die ganze Gestalt durchrollenden Bewegungspuls läßt sich der zum Behufe einer Beschaffenheitsbeschreibung erdachte Unterschied von Unterlage und Eigenschaft wieder aufheben, und eben darin erblicken wir die Leistung einer wirklichkeitsgerechten Charakterisierung.

c) Die „elementare Ähnlichkeit“.

Wenn wir jetzt mit Klages gewissermaßen die Form des Wesens aller Wirklichkeit auf den Namen „elementare Ähnlichkeit“ taufen, dann dürfen wir dabei keine sog. „subjektive Relation“ im Sinne haben, wie sie beim Vergleichen zweier oder mehrerer Gegenstände im Bewußtsein zustande kommt: „Das gilt allerdings für die geurteilte Ähnlichkeit zweier Dinge, nicht jedoch für die elementare, ohne Voraussetzung deren wir garnichts von Dingen wüßten. Dinge sind mit sich identische Eigenschaftsinbegriffe. Wie aber hätten wir im Strom des Geschehens einen Eigenschaftsinbegriff zu finden vermocht, wofern von uns nicht erlebt worden wäre die Ähnlichkeit mindestens zweier Bilder!“ (W 346) Demgemäß stellt Klages das Gesetz auf: „Jeder beliebige Sinneseindruck setzt das Erschautsein der Ähnlichkeit von Bildern voraus“ (W 348) und gibt so zu erkennen, daß die hier gemeinte Ähnlichkeit etwas bewußtseins-

unabhängig Wirkliches, also eine im Bilde der Welt mitwebende Macht und nicht „verminderte Gleichheit“ (W 346) ist. Gleichheit kommt gar nicht in der Wirklichkeit, sondern nur im Gedachtsein vor, weil sie im Abhängigkeitsverhältnis zur erscheinungsunfähigen Identität steht; sie ist Einerleiheit des Grades oder eines anderen Bestimmungsstückes zweier oder mehrerer Dinge (W 347). Deshalb war es in uneigentlichem Sinne aufzufassen, wenn wir soeben die elementare Ähnlichkeit die Form des Wesens der Wirklichkeit nannten, denn weder hat das Wesen der Wirklichkeit nur eine Form, noch waltet in ihr nur ein einziges Wesen, noch ist sie selbst nur eine einzige Wirklichkeit! Vielmehr: wie die Ähnlichkeit nur in einem Verlauf von artlich sich wandelnden Bildern auftreten kann, deren Erscheinung sich nicht trotz, sondern im Sinne elementarer Ähnlichkeit gleich dem Leben des darin erscheinenden Wesens unaufhörlich ändert, so ist „die“ Wirklichkeit das sich selbst immerfort ähnelnde (d. h. ungleiche) Bildergeschehen im Ganzen und folglich keine irgendwo zusammenlaufende Einheit (welche ja gleichbedeutend wäre mit dem Tod der Ähnlichkeit). „Damit das unausweichlich vor Augen stehe, nennen wir das Wort Wirklichkeit ein Singularetantum und wollen damit uneingeschränkt zum Ausdruck bringen, sein Singular bedeute eine unabzählbare Mehrheit“ (W 1178).

Das Band in dieser Vielfalt heißt „elementare Ähnlichkeit“ und erscheint in ebenso vielen unvergleichlichen Neuoffenbarungen, wie überhaupt Bilder und an Bildern Wesenszüge erscheinen. Jedes Neuvorkommnis von Ähnlichkeitserscheinungen aber ist Ausdruck eines Rhythmus, mit welchem Wort wir den Mittelpunkt einer erscheinungswissenschaftlichen Kunstforschung berühren: „Der anschauliche Wert jedes natürlichen wie jedes künstlerischen Gebildes deckt sich mit seinem Gehalt an Rhythmus und erschöpft sich in ihm. Was es da sonst noch an Fragen gibt, sind Fragen der Technik, nicht des Wesens“ (R 57).

d) Rhythmus und Takt.

Wir heben zunächst die entschiedene Gegensätzlichkeit beider hervor, die später in bestimmter Weise wieder eingeschränkt werden soll: „Der Rhythmus ist eine allgemeine Lebenserscheinung, an der als lebendes Wesen, wie sich versteht, auch der Mensch teilnimmt, der Takt dagegen ist eine menschliche Leistung; der Rhythmus kann in vollkommenster Gestalt erscheinen bei gänzlicher Abwesenheit des Taktes, der Takt dagegen kann nicht erscheinen ohne Mitwirkung eines Rhythmus“ (R 14). Schlage ich zu einer Melodie den Takt: was habe ich dann geleistet? Jedenfalls nicht die geringste Formung! Denn die Form der Melodie

liegt einzig und allein in dem stetigen Fluß ihrer Bewegung von Ton zu Ton, in den erklingenden Lautverstärkungen und Stärkeminderungen, in der Klangfarbe usw.; und alle diese bruchlos dahinfließenden Formeigentümlichkeiten tragen natürlich nur darum formenden Charakter, weil sie Formen eines Inhalts, d. h. Erscheinungen des darin Erscheinenden sind. Was nun zur Klangform der Melodie die Taktung, zur Sprechgestalt eines Gedichts das Skandieren und zum anschaulichen Bilde eines Gemäldes etwa das Gesetz der Perspektive hinzufügt, das kann aus einleuchtenden Gründen nicht selbst wieder eine Formeigentümlichkeit sein. An der in der Zeit verklingenden Melodie erläutern wir das zuerst.

Die Form, in der wir sie hören, ist ohne Frage ein durch und durch bewegter Sachverhalt, der auch dann nichts von seiner Bewegtheit verliert, wenn längere Zeit hindurch nur ein einziger Ton erklingt. Schlage ich dazu jetzt den Takt, so sind zwar meine Schläge ebenfalls Bewegungen und daher von zeitlicher Erstreckung, aber sie meinen den gerade nicht als zeitlich zu denkenden Einschnitt, mit dem ich die Takteinheit beginnen lassen will, sowie dessen weitere Unterteilung. Solche Einschnitte können nur als ausdehnungslose Punkte verstanden werden, wenn sie leisten sollen, was dem Takt in der Musik obliegt. Im Notenbild werden sie deshalb durch die k e i n e n Ton bezeichnenden Taktstriche vertreten, und sie zeigen jedesmal eine regeltreue Grenzbestimmung an dem inzwischen ungehindert weitergehenden Melodieverlauf an; an diesem selbst könnte der nichts als Grenzen setzende Takt niemals teilnehmen, ohne daß er zeitliche Erstreckung annähme und somit sein Zeitbegrenzungsvermögen ganz verlöre. Definieren wir ihn also, er „sei die regelmäßige Gliederung einer zeitlichen Erscheinung oder, indem wir die Glieder ins Auge fassen, er sei die regelmäßige Wiederholung zeitlicher Erscheinungselemente, oder endlich, so kurz wie möglich, er sei die zeitliche Erscheinung einer Regel“ (R 7), so haben wir ihn als bloß regelnde Einteilungsleistung gegen jegliche Formgebung abgesetzt und zugleich verständlich gemacht, daß der Rhythmus, da er jedenfalls ein im Zeitverlauf der Melodie mitspielender Zug ist, u. U. in vollkommenster Art erscheinen kann bei gänzlicher Abwesenheit des Taktes. Letzterer wäre streng genommen sogar überhaupt nicht erscheinungsfähig, weil alles Erscheinende raumzeitlich auftritt, die Grenze aber als in zeitlicher u n d räumlicher Hinsicht ausdehnungslos stets nur — gedacht werden kann. Wollte man sich den begrenzenden Takt gewissermaßen einmal „nackt“ denken, so bliebe von ihm nichts als eine unverbundene Reihe mathematischer Punkte. Er ist darum durchaus als auf die Wirklichkeit bezogen zu denken, von der er insofern abhängig ist, als er nur in Hinsicht auf deren raumzeitlich sich ereignende Erscheinungen begrenzende Fähigkeiten hat. Dann schließt sich auch die sonst auseinanderfallende Punktreihe zu Gruppenbildungen

möglichst einfacher Art zusammen, am schlichtesten durch Zuordnung je einer Thesis zu ihrer Arsis, und erzeugt so die regelmäßige Aufeinanderfolge von Takteinheiten, welche den Rhythmus des Klangbildes durchsetzen. Folglich kann, wie gesagt, der Takt nicht erscheinen ohne Mitwirkung eines Rhythmus. Dieser nun ist, wie wir wissen, miterscheinender Zug an anschaulich bewegten Formen und deshalb selber formhaft und gegliedert, obschon nicht im mindesten gesetz- und regelmäßig wie der Takt. Zudem ist er gleich der ganzen Erscheinungswelt von einer stillstandlosen Bewegtheit, wofür der erscheinungswissenschaftliche Ausdruck „stetig" lautet. Klages gibt dafür das Beispiel der Wasserwelle: „Wie auf die Arsis die Thesis folgt, so folgt auf den Wellenberg das Tal; beide entsprechen den begrenzenden Schlägen, allein die Schläge sind nicht markiert. Vermittelt durch einen unauszählbaren Wechsel von Zwischenlagen gleitet die Aufbewegung in die Abbewegung hinüber und umgekehrt, derart, daß weder am oberen noch am unteren Wendepunkt eine Kante entspringt. Im stattdessen erscheinenden Bogen wird uns anschaulich offenbar die unzergrenzte Stetigkeit einer Bewegung von nicht zu verkennender Gliederung ... Daß der obere oder untere Wendepunkt der Wellenbewegung erreicht sei, davon wissen wir angesichts ihrer schwankenden Bögen oder, anders gefaßt, infolge der Abwesenheit von brechenden Kanten erst, nachdem sie ihn eben wieder verlassen hat. Wurde die Grenzbedeutung des Taktschlages in die Zeiterscheinung vom Geiste hineingelegt, so lehrt uns der Umstand, daß unser Fassungsvermögen der Wellenerscheinung n a c h h i n k t, den außergeistigen Ursprung sämtlicher Gliederungen, die der begrenzenden Marken ermangeln. Aber mehr als das, sogar geist w i d r i g ist die Wellenbewegung! Jeder Takt beginnt und endet, aber keine Welle beginnt und endet; und wenn sie denn schon weder Anfang noch Ende hat, so ist sie wortwörtlich etwas ‚Unendliches'. Wer unbefangen solche Wellenzüge betrachtet, hat noch niemals geäußert, die Welle beginne und ende, sondern er äußert etwa, die Welle komme und gehe. Der Vorgang des Wogens ist nichts als Vorgang, und was ihn gleichwohl zu etwas Gegliedertem macht, sind keine wie immer beschaffenen Grenzen, sondern die an ihm selber unterscheidbaren Gegensätze der Richtung. Ein Unendliches aber können wir nicht begreifen" (R 17/8). Immerhin können wir denkend darauf hinweisen. Unter solchem Hinweis auf die unbegreifliche Erscheinung des Stetigen gelte denn als vorläufige Begriffsbestimmung des Rhythmus, er sei „gegliederte Stetigkeit" (R 16).

Wir haben zwischen Takt und Rhythmus in derselben Weise unterschieden wie vorher zwischen Gleichheit und Ähnlichkeit. Jetzt verwenden wir die eine Unterscheidung zur Erhellung der anderen: „Wiederholte der Takt das Gleiche, so muß es vom Rhythmus lauten, es w i e d e r k e h r e mit ihm das Ä h n l i c h e; und da nun die Wiederkehr eines

Ähnlichen im Verhältnis zum Verflossenen dessen Erneuerung vorstellt, so dürfen wir kürzer sagen: der Takt wiederholt, der Rhythmus erneuert" (R 32). Man erkennt, daß dieser Rhythmus, „welchem zufolge unter Ausschließung der Wiederholung des Gleichen in abermals stets nur ähnlichen Fristen ähnliche Bilder wiederkehren" (R 36), in jeder echten künstlerischen Leistung wiedergefunden wird: „Wir wissen jetzt, was vom mechanischen Spiel des mit beflissener Sorgfalt taktgebenden Anfängers den rhythmischen Vortrag des vollendeten Künstlers unterscheidet. Einmal dies, daß die Bewegung der Melodie alle Einschnitte überspannt und auch die Pausen mit lebendiger Schwingung füllt; zum andern, daß innerhalb einer nur erfühlbaren Breite, jenseits deren die Störung des Rhythmus begänne, das Tempo einem unablässigen Schwanken huldigt, für das man nicht einmal ein Gesetz der Abfolge auffände, geschweige der Abweichungsgrößen" (R 36). Auf alle Künste, deren Werke vorwiegend zeitlich, d. h. in Form von Bewegungen erscheinen, ist dieser Rhythmusbegriff ohne weiteres anwendbar. Wie kann man ihn aber auf die beständigen Werke der Raumkünste übertragen, wenn immer nur Vorgänge rhythmisch heißen sollen? Nun hat es sicherlich seinen Sinn, wenn man von der rhythmischen Überlegenheit mittelalterlicher Bruchsteinbauten über neuzeitliche Fabriksteinbauten spricht, und folglich muß sich in allen scheinbar starren Formen ebenso gut ein wirklicher Bewegungsgehalt feststellen lassen wie an den scheinbar nur zeitlichen Formen des musikalischen Werks ein bestimmter Charakter des Räumlichen. Da steht es ja nun hinsichtlich der Klangerscheinung außer Zweifel, daß sie sich im Raum ereignet, und demgemäß „gliedert ein Rhythmus des Klingens nicht nur die Zeiterscheinung, sondern darüber hinaus auch die Raumerscheinung, indem er sie anfüllt mit der Wechselbewegung lebendiger Mächte" (R 40). Darin müßte nach allem, was bisher ausgemacht wurde, das Umgekehrte bereits mitenthalten sein, so viel weniger dynamisch die lautlose Welt der Farben und Gestalten neben der der Klänge und Geräusche auch erscheinen mag. Bedenken wir, daß wir zwischen zwei Punkten des Raumes wie der Zeit eine Auseinanderbefindlichkeit feststellen können, und daß Nähe und Ferne von beiden Erscheinungsbereichen in gleicher Weise aussagbar ist, so wird uns die Wesensverwandtschaft des räumlichen Hintereinander mit dem zeitlichen Nacheinander nicht entgehen; daß das erstere auch als Nebeneinander aufgefaßt werden kann, gehört zu einem anderen Problem. Jetzt aber brauchen wir nur noch die Polarität der Leib-Seele-Einheit auch auf diesen Sachverhalt zu übertragen, um zu wissen: der Raum ist die Erscheinung des Zeitlichen und die Zeit das räumlich erscheinende Kommen und Gehen, oder: der Erscheinungsraum ist der Ausdrucksbereich der Zeit. „Das beide Verbindende aber liegt wiederum in einem Bewegungserlebnis,

welchem gemäß die beliebige Linie für den sie Erlebenden im Lichte der Erscheinung eines Geschehens dasteht... Nicht ... auf die Augenbewegung ... legen wir den Ton, sondern auf den jeder Raumform zukommenden Ausdruckswert, der unberührt davon bleibt, ob er mit oder ohne Wandern des Blickes erlebt wird. Ist der nun jedenfalls unter anderem Bewegungsausdruck, so erscheint in der Raumgestalt auch eine Zeitgestalt, und das ist der Grund, warum der Rhythmus etwa eines Mäanders nicht weniger, wenn auch auf andre Weise, zeitlicher als räumlicher Rhythmus ist... So übertragen wir die Wellenbewegung schematisch ins Starre mit der ihren Namen führenden Wellenlinie und erleben beim Anblick der schmalen oder breiten, hohen oder niederen Bögen zugleich die Heftigkeit oder Schwäche der Welle" (! R 41). Über die von Palágyi entdeckte Wahrnehmungsbedingung der virtuellen Bewegung, d. i. der inneren Mitbewegbarkeit sprechen wir hier nicht (s. A 110), sondern fassen zusammen: „Raum und Zeit sind an der Erscheinung der Wirklichkeit zwei untrennbar verbundene Pole, derart, daß im Hörbilde der räumliche Pol vom zeitlichen Pol, im Sehbilde umgekehrt dieser von jenem abhängt. Demgemäß findet erscheinungsmäßig keine zeitliche Gliederung statt ohne räumliche Gliederung, wie aber auch keine räumliche ohne zeitliche, und die Wesensmerkmale des Rhythmus können gleicherweise erörtert werden an Raumgestalten wie Zeitverläufen" (R 42). Hat man sich so der erscheinungsmäßig wirklichen Bewegtheit auch der Gestaltenwelt versichert, so kann man den Begriff des Rhythmus folgendermaßen fassen: er sei die raumzeitlich gegliederte Stetigkeit einer Wiederkehr ähnlicher Erscheinungszüge in ähnlichen Fristen. Weil er fernerhin das Allgeschehen in Polzusammenhänge ausgegliedert findet, deren allgemeinster Ausdruck jedesmal ein Werden samt einem damit zusammenhängenden, aber artlich davon unterschiedenen Vergehen ist, gibt Klages nachstehende endgültige Bestimmung: „Rhythmus sei polarisierte Stetigkeit" (R 44).

Nach Auffindung ihrer Gegensätzlichkeit sieht man sich vor einer gewissen Erklärungsschwierigkeit angesichts der unleugbaren Tatsache, daß Takt und Rhythmus in Verbindung treten können, nicht nur ohne sich gegenseitig zu zerstören, sondern sogar unter merklicher Steigerung des Rhythmus. Letzteres ist bei den kaum taktierbaren Rhythmen naturmenschlicher Gesänge nicht der Fall, sehr wohl aber bei der sehr viel schwächeren rhythmischen Kraft des geistigen Künstlers, welcher den Reizwert des widerstehenden Metrums nötiger hat, um seine geringeren rhythmischen Möglichkeiten entfalten zu können. Im übrigen könnte die reinste Form des Taktes, die als solche erscheinungsunfähige, gleichmäßig eingeteilte Reihe ausdehnungsloser Punkte, nicht mit einem Rhythmus in Verbindung treten. Insofern jede Taktierung eine Gruppenbildung ist, ist

sie aber von der Einser-Reihe auch schon deutlich unterschieden, weil sie sich eben insofern von einem Rhythmus abhängig macht: „so bezeugt sich im Zweitakt der Geist mit der identisch wiederholbaren Spanne, dagegen das Leben mit dem Wechsel des Auf und Ab. Ein andres ist es, regelnde Grenzen setzen, ein andres, dazu sich getrieben fühlen durch einen Wechsel von Hebung und Senkung oder Betonung und Unbetonung ... Vermöge solcher Doppelnatur, im Ausdruck den geometrischen Ort von Leben und Geist bezeichnend, kann der Takt im W i d e r s t r e i t mit dem Rhythmus dennoch mit ihm s i c h p a a r e n" (R 54/5).

e) W e s e n s f o r s c h u n g u n d Ä s t h e t i k.

Jetzt sind wir so weit, daß wir über die inhaltliche „Wirklichkeit" des Kunstwerkes grundsätzlich entscheiden können: sie ist „wirklich" im Vollsinne des Wortes als rhythmisch in sich bewegte Erscheinung eines so sich ausdrückenden Sinngeschehens. In derselben Weise wirklich ist das Naturgeschehen. Natur und Kunst unterscheiden sich zwar außerordentlich in bezug auf die Art ihres Zustandekommens, nicht aber in bezug auf die Art ihrer Wirkung auf erlebende Seelen, d. i. in ihrer Erscheinung, wofern nur ein echtes Kunstwerk und kein artistisches Machwerk im Vergleich steht. „Wir erkennen jetzt den Ansatzfehler in der Sehweise der ‚Ästhetik'. Ganz und gar auf dem Boden später Sachlogik erwachsen, bezieht sie ihren Gegenstand, den gesuchten Gehalt der Erscheinungswelt, auf eine von ihr vorausgesetzte Wirklichkeit der Dinge und gerät dadurch in den trostlosen Irrtum hinein, das Ermittelte und zu Ermittelnde habe die Daseinsform eines S c h e i n s, dessen Entstehungsbedingungen in gewissen Bedürfnissen des Subjekts gesucht werden müßten. Haben es doch einige ‚Ästhetiker' fertiggebracht, beispielsweise die Werke der Kunst aller Zeiten und Völker für die Auswirkung und den Niederschlag eines Dranges nach sonderlich beglückenden — Selbsttäuschungen zu erklären!" (A 117)

Was an der anschaulichen Welt fordert eigentlich die „ästhetische" Einstellung heraus? „Denken wir den Träger des Geistes in die Welt der Anschaulichkeiten hineingestellt und wenden wir ... unser Augenmerk ausschließlich den Forderungen zu, die er um seiner Geistigkeit willen zur Geltung zu bringen sich müßte gedrungen fühlen, so leuchtet es ein, daß die nicht mit dem Gestaltungsdrange zusammenfallen ..., wohl aber mit derjenigen Seite daran, derzufolge jeder Widerstreit zwischen den Bildern der Welt und den geistigen Bedingungen der Wahrnehmungstätigkeit als Störung erlebt und mit Gegenmaßnahmen beantwortet wird. Es stört aber den Geist und beeinträchtigt sein wahrnehmendes Erfassen

die Unübersichtlichkeit, Zufälligkeit, gesetzlose ‚Verworrenheit' der Bilder, an deren Stelle er die Gleichform, die Regel ... zu bringen bestrebt ist. Die Empfänglichkeit für das Störende des anschaulich Regellosen und die Tendenz, es umzugießen in das zeitlich wie räumlich Geregelte (oder nach der beliebtesten Schulformel, ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit' zu erzeugen) ist der ganze Gehalt der ästhetischen Vernünftigkeit" (Ch 179). Da aber, wie wir sehen werden, nicht die Rede davon sein kann, daß dies zugleich der ganze Gehalt einer künstlerischen Weltauffassung sei, ist der „ästhetischen" Einstellung vom erscheinungswissenschaftlichen Standpunkt aus die Tauglichkeit zur Wesenserkenntnis der Kunst abzusprechen. Man kann eine derartige Durchstilisierung der anschaulichen Welt nur um den Preis einer Entkernung der Erscheinungen für die eigentliche Leistung des künstlerischens Gestaltens erklären, und man würde damit die Kunst entweder zur wesenlosen „Ideenmaskerade" (W 1185) oder zum bloßen „Paradieren mit abgeblätterten Oberflächen" (W 1263) herabwürdigen. Hierauf läuft es in der Tat jedesmal hinaus, so z. B. wenn sich auf der Grundlage der Überzeugung von der Wirklichkeit der Dinge „dem Glaubensbekenntnis der Mechanistik ... schmückend hinzugesellt die süßliche Lehre vom ‚ästhetischen' Schein, als welcher ohne die Unterlage einer Wirklichkeit, ja grade aus übernatürlicher Freiheit von ihr gebildeten Vorzugsintelligenzen die erlesene Freude der ‚reinen Formen' biete" (W 1261).

Es ist die unzulässige Vermengung des Dingbegriffes mit dem Wesensbegriff, die die neue Lebensphilosophie der gesamten philosophischen „Ästhetik" der vergangenen anderthalb Jahrhunderte vorwirft; sowie die in jüngerer Vergangenheit erfolgte Aufstellung des Unbegriffes einer Erscheinung ohne Erscheinendes, womit sich z. B. die gedanklich undurchführbare Lehre von einer „einfühlenden" Sinnbeleihung und übertragenden Belebung der an sich selbst leb- und wesenlosen Anschauungswelt Gehör zu verschaffen sucht. Einfühlungen gibt es gewiß, aber immer in der Art von überfärbenden Eigenstimmungen, weshalb sie das Bild des elementaren Lebens der Wirklichkeit verfälschen, indem sie es zum Vehikel privater Gefühle machen. „Zum großen Künstler im Geiste des Altertums, dessen mit Wirklichkeit gesättigte Anschauung die Bildcharaktere fast ungetrübt von Gelegenheitsfarben spiegelt, den äußersten Gegensatz bezeichnet der seelisch Gestörte, für den die Eigenfarben der Wesen hinter den Widerscheinen seiner Stimmungen und Verstimmungen vollständig verschwinden. ‚Es ist' nach Eichendorff, ‚das Besondere ausgezeichneter Menschen, daß jede Erscheinung in ihrer reinen Brust sich in ihrer ursprünglichen Eigentümlichkeit bespiegelt, ohne daß sie dieselbe durch einen Beigeschmack ihres eigenen Selbst verderben'. Wir

fügen hinzu: jeder ‚Subjektivismus' der Weltbetrachtung befindet sich auf dem Wege zur seelischen Gestörtheit, und an jeder seelischen Gestörtheit hat irgendwie verminderte Wirklichkeitsfühlung teil!" (W 410/1)

Dagegen ist dem Erscheinungsforscher die Kunst das „magische Mittel, uns wirkliche Welten aufzuschließen, zu denen wir aus unserm Kerker des Tatsachenglaubens mit eigener Kraft nicht mehr hinfänden" (W 1185). „Das gelingt unsern Klassikern meist nur zum Teil (wovon es eines der untrüglichen Zeichen ist, daß da und dort die Persönlichkeit des Dichters sei es mit Gefühlsausbrüchen, sei es mit Sentenzen sich einmischt); es gelingt dagegen wieder sehr vielen Märchen aller Zeiten und Völker, es gelingt dem Homer, gelingt dem Shakespeare im ‚Julius Caesar', und es sind ebenso viele Welten, in die wir solcherart uns hineinverwandeln, unvereinbar unter sich, und vollends unvereineinbar mit der Welt der existierenden Dinge. ... Wir wüßten, was wir meinen, nicht noch deutlicher zu sagen als mit den Worten, zur Lehre von der Wirklichkeit der Bilder öffne den Zugang der Gedanke, die eben namhaft gemachten und alle ihnen wesensähnlichen Welten aus der Wirklichkeit der Dichter seien Musterbilder dessen, was unter dem uneingeschränkt Wirklichen müsse verstanden werden. Damit aber dürfte der letzte Dunkelrest aufgehellt sein, der dem ‚Singularetantum' noch anhaften mochte" (W 1184/5).

2. Vom Wesen der Schauung

a) Die Stammbegriffe der Charakterkunde.

Obgleich die Ergebnisse dieses Kapitels vorwiegend für eine Psychologie des Zuschauens ausgewertet werden sollen, führen sie doch unmittelbar in die Nähe einer Theorie des Kunstschaffens selbst. Es hat nämlich nach der Klagesschen Lehre das schöpferische Vermögen, das zur Bannung elementarer Wirklichkeiten in künstlerische Werke befähigt, mit dem empfangenden Vermögen, das zur Hinnahme elementarer Wirkungen der Bilder befähigt, eine Wesensseite gemeinsam; wie der Künstler den ganzen Gehalt seiner Werke aus dem Bilderstrom der Wirklichkeit schöpft, so empfängt der Zuschauer deren Wirkungen gewissermaßen nachschöpferisch. Doch heben wir an dem ganzen Sachverhalt zunächst eine andere Seite hervor.

Es muß angenommen werden, daß die Wirkungsfähigkeit des echten Kunstwerks auch dann vorhanden ist, wenn noch kein Betrachter es sah. In derselben Weise haben wir uns die Wirklichkeit der Bilder als unabhängig von einem Erlebnisvermögen vorzustellen und keineswegs etwa als von diesem erzeugt. Andernfalls wäre die Erlebniswelt des Seelenträgers eine Welt von lauter Phantomen, in die z. B. kein zweiter Seelenträger verändernd hineinwirken könnte. Unbeschadet des „Ansichs" der Welt ist nun aber die Fähigkeit zum Erleben der Wirklichkeit für das Erscheinen der Bilder nicht unwesentlich; sie stellt nämlich den empfangenden Pol des Weltzusammenhangs dar, in bezug auf den das Geschehen der Urbilder als wirkender Pol erscheint; sie entbindet sozusagen das Geschehen, indem sie es zum Erlebnis werden läßt, und sie ist somit „die Stätte des Erwachens der Bilder" (A 94). Kunstwissenschaftlich gesprochen: der Gehalt des Werkes erwirkt kraft seiner elementaren Lebendigkeit im Betrachter das Erlebnis des Werkes und tritt damit erst in die Erscheinuug. Wir haben im vorigen Kapitel den Wesensbegriff im weitesten Sinne gebraucht und besinnen uns jetzt wieder auf die Unterscheidung des elementaren Lebens der Wesen schlechthin und des zellaren Lebens der organischen Wesen. Letzteres fällt nach Klages zusammen mit einem E r leben der Welt. Indem wir nun hiervon handeln, verwenden wir den engeren Wesensbegriff, den des Eigenwesens oder Indivi-

duums, welchem die Wirklichkeit in der Form von Erlebnissen erscheint; eben insofern handeln wir zugleich von den Erscheinungsweisen der Wirklichkeit.

Von den Eigenwesen bleiben die Pflanzen ganz außer Betracht, während das Tierreich gelegentlich ins Blickfeld gezogen werden muß. Pflanzen wie Tiere können dem Erscheinungswissenschaftler zum Gegenstand charakterisierender Erforschung werden, denn auch sie leben in der Wirklichkeit und erleben sie, und ihr Erleben trägt wie unseres unterscheidende Wesensbesonderheiten an sich, d. h. auch sie haben Charaktere. Indessen wird der Begriff der Charakterkunde im wissenschaftsüblichen Sinne nur auf diejenigen Eigenwesen angewendet, denen außer der Individualität auch Personhaftigkeit zukommt, d. h. auf menschliche Eigenwesen. So aufgefaßt, hat die Charakterkunde die besonderen Aufgaben einer Persönlichkeitspsychologie zu erledigen, und es scheint sich schon hier eine Aussicht zu eröffnen auf die zu Beginn angedeutete Verbindungsmöglichkeit von kunstwissenschaftlicher und charakterkundlicher Forschungsweise: die Erforschung der Werke könnte womöglich wesentliche Unterstützung erfahren durch psychologische Aufschlüsse über die werkschöpferische Persönlichkeit. Allein, so leicht stellt sich die Verbindung nicht her, wenn man sich von Klages belehren läßt, daß es das Persönliche des Künstlers gerade nicht ist, was ihn zum Schaffen befähigt, wie denn überhaupt das unterscheidende Wesensmerkmal des Menschen nicht zuerst in seiner Ichheit gesucht werden darf. Der Unterschied gegenüber dem Tier liegt vielmehr in der beim Menschen außerordentlich erstarkten Gabe der Schauung, deren seelische Stelle wir jetzt ermitteln.

„Der Leib spricht sich aus im Empfindungsvorgang und im Bewegungsantrieb, die Seele im Vorgang des Schauens und im Antrieb zur Gestaltung (zur magischen oder mechanischen Bildverwirklichung), der Geist im Akte des Auffassens und im Akte des Wollens. Empfindung (1), Bewegungsantrieb (2), Schauung (3), Gestaltungsantrieb (4), Auffassungsakt (5), Willensakt (6) sind die sechs Stammbegriffe“ (Ch 142). Man erkennt, daß es sich hier um drei Paare von je einem empfangenden (sensorischen, rezeptorischen) mit dem polar dazugehörigen ausführenden (motorischen, effektorischen) Vermögen handelt. Erinnert man sich des Grundsatzes, demgemäß das Bild des Leibes die Erscheinungsweise der Seele und diese der darin erscheinende Sinn heißen, dann wird man im Bewußtsein der unauflöslichen Innigkeit des so ausgedrückten Verhältnisses verstehen, daß von den Lebensvorgängen 1 bis 4 „keiner ohne Mitbeteiligung der drei anderen abläuft, wohl aber bald das Leibeserlebnis über das Seelenerlebnis herrscht, bald umgekehrt und hinwieder bald das sensorische Erlebnis über das motorische Erlebnis, bald umgekehrt“

(ebd.). Aber auch nur diese vier Vorgänge verdienen wegen ihres unaufhaltsamen Ereignischarakters Lebensvorgänge oder Erlebnisse genannt zu werden, und sie allein machen die tierische und menschliche Vitalität oder Leib-Seele-Einheit aus. „Die beiden letzten Begriffe dagegen betreffen zeitlich unausgedehnte Akte, und diese bilden die persönliche Geistigkeit, deren neues Zentrum das Ich oder Selbst ist. Und nun beachte man: das Ich oder geistige Zentrum ist nicht daseinsfähig ohne ein angeschlossenes Lebenszentrum, das Lebenszentrum aber durchaus ohne angeschlossenes Ich. Nicht nur alle Tiere sind ichlos, es war es auch der ursprüngliche Mensch" (ebd.). Was der Auffassungsakt leistet, ist uns bereits bekannt: er erdenkt die nicht geschehende, nicht erscheinende und nicht wirkliche Welt der Dinge. Der Willensakt aber hat sein Hauptmerkmal darin, daß er das geistig gesetzte Ding statt zum Eigenschaftsmittelpunkt zu einem feststehenden Zielpunkt für beabsichtigte Handlungen nimmt, nach dessen Maßgabe dann jedes Tun nichts weiter als ein Nichtgeschehenlassen (nämlich des Lebens) und deshalb in jedem Falle eine Störung der rhythmischen Bewegung der Wirklichkeit bedeutet.

b) Die Schauung im Empfindungs- und Triebleben.

Wille und Auffassung heißen Akte, weil sie vom Ich selbsttätig geleistet werden. Die vier ersten Stammbegriffe bezeichnen dagegen Erlebnisse, von denen auch die zwei ausführenden (2 und 4) nicht persönlich getätigt werden, da sie vielmehr alle Widerfahrnischarakter tragen. Von ihnen ist die Empfindung für uns am wenigsten wichtig, so daß wir uns begnügen, sie mit Klages als Widerstands- oder Intensitäts- oder Berührungserlebnis zu bezeichnen oder besser als die so charakterisierte Seite des ganzen Erlebens. Denn sie kommt niemals für sich vor und wäre z. B. nicht denkbar ohne eine durch die Sinne vermittelte Schauung, da ja die Intensität eines Widerstandes nirgends nackt, sondern überall zugleich mit dem nur schaubaren Charakter des Widerstehenden, also mit dessen Bild erlebt wird. Man denke etwa an die mannigfachen Charakterisierungen, die von seinen Geschmacksempfindungen ein geübter Weinkenner zu geben vermag: rund, spitz, voll usw., oder an die bekannte Tatsache, daß Blinde beim Abtasten bildhauerischer Werke durchaus künstlerische Erlebnisse haben können. Es sind also an jedem Sinneserlebnis beide empfangenden Lebensvorgänge beteiligt; doch ist ihr gegenseitiges Gewichtsverhältnis außerordentlich verschieden und wechselt z. B. schon von Sinn zu Sinn, da denn unzweifelhaft Auge und Ohr die schaubegabtesten und deshalb seelenvolleren, Geschmack und Getast die berührungsempfindlichsten und körperhafteren Sinne sind.

Eine kurze Zergliederung des Trieberlebnisses bringt uns der kunstwissenschaftlichen Fragestellung in bestimmter Weise näher. Behauptete man so lange von den Trieben in gänzlicher Verkennung ihrer Natur eine angeblich in ihnen liegende „Zweckmäßigkeit" (infolge wovon man sich auch die inzwischen wieder aufgegebenen Erfindungen eines sog. Selbsterhaltungs- sowie eines Arterhaltungstriebes leisten konnte), so hebt Klages an ihnen zunächst zwei Merkmale hervor: die jeweilige Artung und die jeweilige Stärke. Im Trieberlebnis hängt nun das Lebewesen mit seiner Welt derart zusammen, daß es sich von einem stillungverheißenden Sachverhalt außer ihm angezogen fühlt, dessen Nichtgegenwärtigkeit ihm sinngemäß in der Form eines Entbehrungsgefühls empfindbar ist. Legen wir den Ton auf seine Nichtgegenwärtigkeit, so erscheinen die Triebbewegungen als zur Herbeiführung seiner baldigen Gegenwärtigkeit bestimmt. Die mit der Körperlichkeit alles Lebens gesetzte Ortsverschiedenheit des erfüllungsbedürftigen vom erfüllungversprechenden Wesen macht so die Antriebsbewegung erforderlich. Im Hinblick auf letztere bestimmt Klages die Triebe als „vitale Bewegungsursachen" (W 576) und unterscheidet sie von den Interessen oder Triebfedern, welche Willensursachen sind. Das Merkmal der Ortsverschiedenheit deutet im Erlebniszusammenhang des Triebwesens mit dem anziehenden Sachverhalt eine Lücke an, deren Überbrückung für die Triebstillung vor allem notwendig ist, sagt jedoch noch nichts über das Innere der Triebregung. Um zu erklären, was für eine Entbehrung und was für eine Verheißung darin erlebt wird, bedarf es darum der Annahme eines artlich bestimmten Bildes oder Wesens. Hier tritt also wieder die Schauung in Kraft. Bilder, das wissen wir, sind schaubar, aber an und für sich noch nicht anschaubar. Wenn also jetzt das Hungern und Dürsten aus der „Zugkraft" zweier Bilder verständlich gemacht wird, so doch eben nicht aus den Eindrucksbildern von Speise und Trank (die als solche ja Gegenwärtigkeitscharakter besitzen), sondern aus der entweder leibesursprünglich verspürten oder durch andere Anschauungsbilder vermittelten Wirkung des bis zum Augenblick des Genusses noch ungegenwärtigen Wesens eßbarer und trinkbarer Stoffe. Eine solche würde auch in der Anwesenheit eines leitenden Phantasmas oder einer gedanklichen Vergegenwärtigung immer schon vorausgesetzt, und folglich müssen wir sie in der Form eines unanschaulichen Zuges nicht gegenwärtiger Bilder in die Begriffsbestimmung der Triebregung mit hineinnehmen; wie das schon Aristoteles tat, als er den Hunger als Drang nach Vereinigung mit Trockenem und Festem, den Durst nach Vereinigung mit Feuchtem und Flüssigem definierte. Anders ließe sich die Zielbestimmtheit solcher Triebe (das ist ihre „Artung") nicht verstehen. Weder eine physiologische Beschreibung des mit dem Dürsten einhergehenden Chemismus noch eine

empfindungstheoretische Erkundung der dabei erfolgenden innerleiblichen Eindrücke vermöchte uns das Dursterlebnis und den daraus erwachsenden Antrieb begreiflich zu machen. Die Annahme eines wirklichen Zuges der Wesen ist unausweichlich. Innerhalb des getriebenen Leibes kommt dann ein entsprechend geartetes, d. h. auf das erfüllende Bild zielendes Mangelgefühl hinzu, und beide, die Zugkraft des Bildes und das antwortende Bedürfnisgefühl bestimmen die jeweilige Richtung oder Artung des Triebes. Seine Stärke, die ersichtlich immer artlich gerichtete Stärke ist, ergibt sich aus der jedesmaligen Tiefe des Bildschauens und der entsprechenden Größe des Entbehrungsleidens und äußert sich in der Wucht des Gegendranges gegen alle Hindernisse der Antriebsverwirklichung.

Nur ein gänzliches Mißverstehen kann die Antriebsbewegung als eine Art Selbsttätigkeit und zweckmäßiger Handlung des in Wahrheit den Trieb erleidenden Lebewesens auffassen. Insofern das Trieberlebnis eine Bekundungsform des lebendigen Geschehens der Wirklichkeit ist, kann es nicht Bekundungsform eines Tuns sein. Klages hat im 26. Kapitel seines Hauptwerks überzeugend dargelegt: „Träger des Tuns ist das Ich, Träger des Geschehens das Es", welcher Satz wohl allgemein gebilligt werden wird, wenn man sich nur entschließt, in den Begriff der Tätigkeit den der geistigen Beabsichtigung aufzunehmen und jede andere Bewegung als Vorgang zu bezeichnen. Selbst der Mensch wird im Ernst nicht sagen, er habe sich triebhaft betätigt, sondern „es" habe ihn getrieben. Triebe, obgleich ausführende Lebensvorgänge, bezeugen keine Selbsttätigkeit, wohl aber eine Form der Eigenlebendigkeit ihres Trägers und sind somit vom Wollen klar verschieden durch den Widerfahrniston ihres Auftretens, in welchem sich ihre wie jedes anderen Lebensvorganges Abhängigkeit vom wirkenden Weltpol ausdrückt. Obwohl es nicht mehr zu unserer Sache gehört, beugen wir dem immerhin nicht unmöglichen Irrtum vor, es sei diese Abhängigkeit ein Kausalitätsverhältnis im Sinne der mechanischen Physik. Dann wäre das Leben ein „mechanischer Es-Vorgang" und als solcher „intransitiv", während es in Wirklichkeit als „transitiver Es-Vorgang" sich darstellt (W 26. Kap.); wir verdeutlichen uns das folgendermaßen: „Für das Stück Kalk, das, wie es heißt, infolge Anziehung der Erde von der Decke auf den Boden des Zimmers fällt, war nicht etwa Fallursache das Liegen auf dem Boden ... dagegen für das Tier, das, weil es Durst hat, zahllose Bewegungen ausführt, bis es irgendwo Trinkwasser findet, ist wirklich das Wassertrinken die vitale U r s a c h e jener Bewegungen ... Nur unter Einschaltung eines Erlebens sind wir imstande, die Ursache von Bewegungen in einem Sachverhalt anzusetzen, der im Augenblick des Anfangens der Bewegung sowie auch ihres gesamten Verlaufs bis unmittelbar vor dem Enden n o c h g a r n i c h t g e g e n w ä r t i g i s t, und nur aus der Zielbe-

stimmtheit erlittener Antriebe lesen wir dergleichen Ursachen ab ... ‚Richtung' im Sinn der Physik ist nie etwas anderes als ein — Winkel, ‚Richtung' im Sinn der Wissenschaft vom Leben aber bedeutet Bedingtheit des Bewegungsverlaufs durch das Bewegungsziel" (W 595). Aus dieser Verschiedenheit der vitalen Ursache von der mechanischen erklärt sich die Unanwendbarkeit des Kausalgesetzes auf das Leben der Triebe.

c) Das Übergewicht des Schauens beim Menschen.

Im Triebleben wirkt das Schauen als Organ zur Empfängnis der Zugkraft der Bilder mit. Triebhaft erlebt insoweit nicht sowohl der animalische Leib als vielmehr die Seele, von der er die Erscheinung ist, — wenn auch in tiefer Abhängigkeit von ihrem leiblichen Gegenpol. Ziel und Erfüllung des triebhaft auftretenden Dranges ist daher nicht die Einswerdung mit den Seelen der Stoffe, den Urbildern, sondern mit deren Körpern. Da die Seele überall nur eingekörpert vorkommt, die Triebseele sogar dem leiblichen Pol ihrer Vitalität unterworfen ist und die triebhafte Regung überdies in nochmaligem Polzusammenhang mit der gleichfalls überbetont leiblichen Empfindung vor sich geht, so fühlt sich das animalische Wesen vor allem zur Berührung oder Einverleibung der Körperlichkeit des erregenden Bildes gedrängt. Denken wir uns aber jetzt einmal einen Weltzustand, in welchem die Seele körperlos lebte und das Geschehen unstofflich dahinginge, so bestände der dazwischen waltende Zusammenhang in einer nur noch schauenden, darum aber auch völligen Einung der Seele mit den erschauten Bildern. Näherungsweise wird dieser Zustand des empfindungs- und triebfreien Eintauchens in das Wesen der Wirklichkeit im Traum erreicht (W 803 ff.) sowie im Rausch der echten Ekstase (E 63—147). Beidemale herrschen die Bilder, und die Welt der Körper ist untergegangen. Nicht ganz so, aber doch ständig auf dem Wege zu so einer Lebensverfassung befindet sich nach Klages der Mensch schlechthin oder besser: der ursprüngliche Mensch! Es ist nicht der später erfolgende, aus dem Wesen des Lebens überhaupt nicht erklärliche Hereinbruch des Geistes, der den Übergang vom Tier zum Menschen bewirkt, sondern ein innerer Umschlag des Gewichts der beiden Pole der Lebenseinheit selbst: „Aus der empfindenden oder der leiblich erwachten Tierheit löste sich der ursprüngliche Mensch durch Befreiung des Schauens von der Herrschaft des Empfindens" (W 369). „Das Tier wahrnimmt ... von allen Bildern ausschließlich die dem eigenen Wesen entweder förderlichen oder gefährlichen. Demgegenüber gilt erst für den ursprünglichen Menschen: er wahrnimmt grundsätzlich alles, wofür er Empfangsorgane besitzt, und findet in

sämtlichen Bildern, also nicht nur den fördernden und gefährlichen, sondern sogar in den indifferenten sich äußernde und gleichsam zu ihm sprechende Wesen ... Da aber diese nicht mehr Triebkomplemente sind, sondern ausnahmslos lebenerfüllte und mit Eigenwert behaftete Bilder, unter ihnen freilich auch die triebentsprechenden, so reicht seine Sinnenwelt über alle Tierhorizonte, diese großenteils umklafternd, unermeßlich hinaus und ist gewissermaßen gesättigt mit grad- und artverschiedenen Lebendigkeiten ebenso zahlloser Wesen, als zahllos die erscheinungsfähigen Vorgänge und Ereignisse sind, die ihm begegnen" (A 65). „Im Tiere ... bestimmt sich die Bedeutung des Eindrucks weit überwiegend aus dessen Lebenswichtigkeit für das eindrucksempfängliche Wesen, im ursprünglichen Menschen weit überwiegend aus dem Eindruckscharakter selbst" (W 376). Dem Menschen allein wohnt eine Empfänglichkeit inne, „die zwar ebenfalls den Trieben verknüpft, nicht aber mehr ihnen hörig ist und daher vom Weltgeschehen bestimmt wird oder, wenn es besser gefällt, von seinem Bedürfnis des Schauens. Aus ihm unter anderm (!) hat sich der nachbildende Teil der Urkunst entwickelt und ihm, nachdem es im Laufe der Zeiten zu dem keinem Tier verständlichen Interesse am Zuschauen abgeartet, werden noch heute zahllose Schau-Spiele dargeboten wie Wettrennen, Paraden, Theatervorstellungen, Lichtspiele, ‚Bilderbücher'" (A 86).

d) Schauen und Zuschauen.

Lassen wir diese Herleitung der Besonderheiten des menschlichen Erlebens aus einem Polwechsel innerhalb der tierischen Leib-Seele-Einheit gelten, so ist nunmehr eine nähere Betrachtung des Schauens an der Zeit. Wir sprachen soeben von einer empfindungslos schauenden, „darum aber auch völligen Einung der Seele mit den erschauten Bildern", bemerken aber jetzt, daß so nur die eine Seite der Schauung gekennzeichnet werden kann, und zwar diejenige, nach welcher die Seele mit der raumzeitlichen Stetigkeit des Geschehens zusammenhängt und in ihm aufgeht. Es ist dies die Phase der „Verschmelzung" des Schauens mit der Wirklichkeit. Nun muß aber von jedem Erlebnisvorgang das darin Erlebte durchaus geschieden werden, denn wir erleben ja nicht unser Erleben, sondern wir erleben die Welt; und folglich kann das Erleben mit dem Geschehen nicht ständig verschmolzen sein, sondern es müssen in ihm auseinandertreten der wirkende Pol der Welterscheinung und der empfangende, derart, daß dem Schauen das Bild gegenübersteht und dem Empfinden die Körperlichkeit des Bildes. Dies ist die andere Phase der Schauung, und sie heißt „Entfremdung". In ihr wird das wirkende Wesen als etwas Wirkliches, Äußeres und unabhängig vom Erlebnisträger Statt-

findendes erlebt, d. h. es erscheint anschaulich. Das seelische Schauen pendelt oder „polarisiert“ unablässig zwischen den beiden Phasen der Vereinigung mit dem Sinn des Geschehens und der Entfremdung seiner Erscheinungen. Statt von Entfremdung spricht Klages auch von „vitaler Spiegelung“. Im Zustande des Verschmelzens mit der Welt ist der Seele nur eine Sicht „in den Abgrund anfangsloser Vergangenheit“ gegeben; „womit jedoch nur auf raumanschauliche Weise die U n anschaulichkeit der Inhalte eines Erlebens zum Ausdruck käme, dem, wie es selber in steter Wandlung begriffen wäre, lediglich das Hinschwinden aller Gebilde entspräche. Nun aber leihen wir dieser Seele die Gabe, sich umzuwenden, und siehe da: plötzlich liegt v o r ihr der Q u e r s c h n i t t des Geschehens oder die schlechthin gegenwärtige V o r d e r a n s i c h t einer Wirklichkeit, die an sich selbst von Augenblick zu Augenblick immer schon stattgefunden h a t“ (W 323). Was hiermit gemeint und W 280-341 eingehend geklärt wird, heißt gewöhnlich Zuschauen und bezeichnet dasjenige Vermögen der Seele, das die Welt der Bilder mit einem Male abbildlich oder anschaulich vor sich hat, indem es den scheinbar „stehenden“ Spiegelschein bereits geschauter Bilder in seinem abgeschlossenen Bedeutungsinhalt erblickt. Vom geistigen Auffassungsakt, der übrigens erst nach vollzogener Spiegelung der Wirklichkeit zu ihrer Dingfestmachung schreiten kann, ist dabei noch gar nicht die Rede. Entfremdung darf nicht mit denkender Vergegenständlichung verwechselt werden (B 55), und das „spiegelnde Schauen“, in welchem die anschauliche Seite der Erscheinungswelt erlebt wird, ist ein noch ganz außergeistiger, vitaler Vorgang.

Hier aber läßt sich die Feindseligkeit unseres Denkers gegen die sog. „ästhetische“ Sichtweise erneut verständlich machen. Der Ästhetiker hat noch immer den Zustand des Spiegelns oder Anschauens als den im eigentlichen Sinne kunstgerechten hingestellt und vom Zustand des Verschmelzens mit der wesenoffenbarenden Rhythmik des Werkinneren immer nur gleichnisweise gesprochen. Demgegenüber hat schon Nietzsche in seinem genialen Jugendwerk „gezeigt, daß der Schauende ein ‚Verzückter‘ sei, zu dessen Seele die Bilder im Verhältnis von seelenbeteiligten ‚Visionen‘ stehen; wohingegen sich gleichläufig mit dem Überhandnehmen des Täters und ‚Naturalisten‘ der ‚Theoretiker‘ entwickle, der, aus dem Zustand des Schauens herausgerückt, die Bilder fürder nurmehr betrachte .. Zuschauen ist keineswegs schauen, und der Hang zur bloßen Betrachtung des Lebens setzt als erreicht eine Stufe tätiger Wachheit voraus, die — sich selber bereits zur Qual geworden — nach ‚Erlösung‘ verlangt von der Peitsche des Wollens. Das Theater z. B. entstand bei allen Völkern aus kultlichen Aufregungs- oder denn Weihefesten, die zwar die Zweiheit von Dämon und Mensch oder des Hierophanten und Neophyten kannten, keineswegs aber des Darstellers und eines sonst unbeteiligten Zuschauers.

Der Mensch hat das pathosvolle Darinnensein längst vertauscht mit dem immer hungrigen Draußentehen, wenn er nach Ruhe und Ungestörtheit trachtet und die bloße Feiertagsstille seiner ‚Interessen', die ihm der ‚schöne Schein' wie das ‚Kontemplieren' gewährt, mit einer Rückkehr in die Fülle des Schauens verwechselt" (W 285/6). Wir können uns das Zustandekommen jenes unter 1, e als Vermengung des Dingbegriffes mit dem Wesensbegriff gekennzeichneten Ansatzfehlers der Ästhetik nunmehr aus ihrer Vernachlässigung des Urbildes neben dem Anschauungsbild erklären. Jenes wird als die Seele des anderen nur in der Phase der Verschmelzung erlebt, während dieses als die Erscheinung des Urbildes in der empfindungsbetonten Phase der Entfremdung zur Gegebenheit kommt. Indem sie übersieht, daß eine Entfremdung nur zwischen vormals Vereintem stattfinden kann, läßt sich die Ästhetik von der Verdinglichungsmöglichkeit einer seelisch gespiegelten Erscheinungsfolge dazu verleiten, das „Wesen" des Anschauungsbildes in dem nur hineingedachten Eigenschaftsmittelpunkt anzusetzen; was in Wahrheit „die Gestalt entkernen und abgelöst vergegenständlichen" heißt (W 1062). Denn das bloß künstlerisch vorgespiegelte Ding läßt sich nicht gut mehr ein „wirkliches Ding" nennen. So bleibt nichts übrig, als der anschaulichen Seite des Kunstwerkes gleichfalls nur den Charakter der Scheinbarkeit zu belassen, und die „ästhetische Vernünftigkeit" kann nicht mehr tun als die solchermaßen „abgeblätterten Oberflächen" des Kunstwerkes sorgfältig abweiden, um wenigstens irgendein nichtssagendes „Gesetz der künstlerischen Form" oder eine theatralische „Ideenmaskerade" daran festzustellen. „Sind demgegenüber, was dem Schauen erscheint, Wesen oder Seelen, so fände das schauende Wahrnehmen keine Erscheinungen, ohne die Seelen des Geschehens erlitten zu haben, keine Seelen, ohne ihre Erscheinungen entfremdet zu haben. Auf ihre Wandlung in ein wirkendes Geschehen folgt Wiederherstellung der Seele durch Entfremdung des Geschehens in der Form der Erscheinung: das ist im Sinneserlebnis der wellenförmige Vorgang der Schauung, durch den allein uns W i r k l i c h k e i t widerfährt" (A 96). Auch der anschauliche Spiegelschein der Wirklichkeit trägt als seinen ganzen Gehalt noch das Geschehen in sich, von dem er die gegenwärtige Vorderansicht darbietet; und der Künstler, der ihn abbilden wollte, hätte insoweit Aussicht, künstlerische Wirkungen zu erreichen, als es ihm gelänge, seine Wiedergabe mit Geschehenszügen zu beseelen. Dann aber wäre auch sein Abbild von einem inneren Rhythmus wortwörtlich bewegt, und der teilt sich dem Betrachter wie dem Beurteiler nicht im entfremdenden Anschauen der Werkgestalt mit, sondern allein im vorübergehenden Zustand des seelischen Verschmelzens mit ihrer inneren Bewegtheit. Dieser Sachverhalt muß noch aus einem letzten Gesichtspunkt gewürdigt werden.

e) Schauung und Gestaltung.

Wir haben die leibliche Komponente des Schauungsvorganges kaum erwähnt, fügen aber jetzt an, daß die Schauung als ein durch die Sinne vermitteltes Erlebnis natürlich nicht stattfände ohne gleichzeitige Empfindungsvorgänge, deren besonderes Wirkungsfeld die Entfremdungsphase ist. Für uns kommt jedoch viel mehr darauf an, daß das Erlebnis des Schauens seinen wichtigsten Ausfluß in der unter 2, b behandelten Antriebsbewegung des Leibes hat, genauer: daß es in deren Impulsen überhaupt erst zur Vollendung gelangt. Dabei versteht sich von selbst, daß für ein vorwiegend schauendes Wesen das Ziel solcher Impulse nicht im Vorgang der körperlichen Berührung oder Verschlingung, sondern in einer durch Leibesregungen nur symbolisierten Wesenseinung mit dem Erschauten liegt. Der Gewichtswechsel der Erlebnispole hatte ja eine außerordentliche Ausweitung und Vertiefung der Wahrnehmungswelt zur Folge, insofern dem Eigenwesen nun nicht mehr nur Triebkomplemente, sondern grundsätzlich alle Bilder erschienen, deren Wirkungen auf die Seele erstens an Zahl und zweitens an Tiefe (nicht aber an Heftigkeit) die bis dahin vorwaltenden Trieberleidnisse bedeutend übertrafen. Das Tier nimmt in der Hauptsache eigenbeweglicheWesen wahr, wogegen seine Wahrnehmung bewegungsloser Gestalten weit zurückbleibt hinter der des Menschen, der sogar in diesen eine Innerlichkeit des Bewegtseins erblickt, wie sie einem Tiere niemals widerfährt. Der Mensch sieht nicht nur das Steigen des Wanderers oder des Rauches, sondern das ihn ebenso erregende Steigen eines Gebirgszuges oder einer Linie. Wanderer und Rauch sind auch körperlich, ja dinglich in Bewegung, während das „sich erhebende" Gebirge sachlich ruht. Sein Bild aber ist so gewiß ein bewegter Sachverhalt, als es die schauende Seele zur Verschmelzung mit ihm anregt, und von der heißt es nun: „niemals geht die Verschmelzungsphase des Schauens ohne Anregungen innerer Bewegungen vor sich, mit denen vom Widerfahrnis der Verwandlung bald mehr außenseitige, bald sogar kernnahe Schichten übertragen werden in die den Erscheinungsgehalt allererst scharf profilierende Sprache des Leibes. Dann aber wird vollends nicht von Linie, Umriß, Gestalt der Charakter erschaut außer kraft innerer Nacherzeugung der Bewegungen, die, indem sie die Linie, den Umriß, die Form durchlaufen, deren Erscheinung von Augenblick zu Augenblick hervorbringen. — Das ist, beiläufig bemerkt, der Grund, weshalb der Kunstwissenschaftler seine Bemühung, von dem gelungenen Gemälde, der Bildsäule, dem Bauwerk den beglückenden Sinn einer ungeschulten Betrachtung aufzuschließen, grade insoweit von Erfolg gekrönt sehen darf, als es ihm gelingt, die Sprache der Formen in der Sprache der Bewegungen auszudrücken" (A 119; vgl. 1, b). Die nacherzeugende Be-

wegung, bleibt sie auch gewissermaßen im Leibinneren stecken, ist jedenfalls leiblicher Natur, da sie ja das Erlebnis seelischer Wandlung zur Erscheinung kommen läßt. Hiermit sind wir übrigens imstande, die gemeinsame Wesensseite von Kunstempfänglichkeit und Kunstschöpfertum anzugeben.

Aus dem inneren Umschlag der Lebenspole ergab sich die geschilderte Steigerung der Mitbewegbarkeit der Seele. „Einer so gewaltig gewachsenen ‚Ansprache' der Erscheinungen aber konnte sie nur in dem Maße sich öffnen, als sie die Mittel zur ‚Antwort' fand: diese Antwort ist die ursprüngliche Kunst, ja die Kunst überhaupt, soweit sie dem Sinn ihres Ursprungs treu geblieben .. Nehmen wir also etwa die zeichnerische Darstellung eines Wasserfalls, so entgeht es uns nicht mehr, weshalb grade der unumgängliche Verzicht auf alles sachlich Bewegte den Bildner befähigt hat, den Gehalt der Bewegungserscheinung trübungslos und gleichsam in durchsichtiger Hülle zu bieten: sind wir doch jetzt auf die Erscheinung bloß von Linien und Flecken und somit auf die r e i n e I n n e r l i c h k e i t des Bewegtseins gewiesen! D i e s e in Linien, Farben und Formen zu fangen, ist die rechtfertigende Urbestimmung abbildender Künste, und die zu erfüllen, darf nur derjenige Bildner hoffen, der dank seinem Frommsinn und Pathos begnadet ist, von der Erscheinung mindestens augenblicksweise durch und durch in ihr Wesen verwandelt zu werden, bestimmt aber n i c h t der ‚Artist', der — für die Erscheinungsseelen erblindet — in ihren Linien, Farben, Formen die Witzigkeit seiner Einfälle und die Eitelkeit seiner Gefühle zur Schau stellt" (A 121). Während nun beim gestalterisch Begabten die Ansprache der Bilder sogleich eine Antwort hervorruft, wird sie vom minder Schauungsfähigen auch minder tief vernommen, so daß diesem die Gebilde urwüchsiger Kunst geradezu als Schlüssel zur Enträtselung der Wirklichkeit dienen können. Denn die Empfänglichkeiten für erscheinende Charaktere fallen „von Volk zu Volk, von Zeit zu Zeit, von Person zu Person verschieden aus, sofern das Übergewicht des Schauens über das Empfinden eine lange Reihe von Graden zuläßt; und sie fallen vollends verschieden aus gemäß den Gradunterschieden der schon erörterten Einmischung des Sachdenkens in die Erscheinungsauffassung. Kein Zweifel, vom Anblick des Wasserfalls k a n n die Seele tiefer erschüttert werden als vom Anblick des vollkommensten Wasserfallgemäldes, und sie wird es gewiß im weltdurchfluteten Bildner; aber es k a n n auch allererst jenes Abbild erforderlich sein, um ihr zum Wesen des Wasserfalls die Pforte zu öffnen, indem bei geringerem Übergewicht des Schauens vom Anblick der Bewegungswucht seiner selbst, verbunden mit dem Anhauch der Kühle, dem Sprühregen der Tropfen, dem Getöse der Wassermassen vornehmlich die a n i m a l e Seele in Mitleidenschaft gerät oder d i e Seite der Innerlichkeit, derzufolge

ein Tier vor solchem Ereignis allenfalls flüchten würde; und so verhält es sich weit in der Mehrzahl der Vorkommnisse“ (A 122). Schließt somit die Gestaltungsfähigkeit eine ungleich tiefere Weltempfänglichkeit ein, als der sie besitzt, der nur durch Versenkung in fertiggestaltete Werke den Weg zu den Seelen der Wirklichkeit findet, so erreicht doch auch dieser sein Ziel nicht ohne einen, wenn auch nachträglichen Gestaltungsvorgang: „um es zu bewerten, muß der Kenner in das Werk ‚sich hineinversetzen‘, und um in das Werk sich heineinzuversetzen, muß er andeutungsweise die schöpferischen Impulse nachleben können, aus denen es hervorgegangen ist. Als dabei überhoben jeder Einlassung mit den harten Geboten der Technik, wird er infolgedessen die ‚Intention‘ des Könners in der Phantasie sogar nicht selten reiner auszubilden vermögen, als es jenem im Kampf mit der teilnahmlosen Gegenständlichkeit des Stoffes gelang, und dergestalt zutreffend Kritik üben, ohne deshalb imstande zu sein, es ‚besser zu machen‘ “ (A 311).

Wir haben uns einige Mühe gemacht, an den Leistungsniederschlägen auch der bildenden Künste eine innere Bewegtheit aufzuweisen. Den Vorgang künstlerischer Gestaltung erläutern wir jetzt möglichst ohne Seitenblicke an einer reinen Bewegungskunst, von der es deshalb leichter verständlich sein dürfte, daß man ihrer Wirkungen nicht anders als durch Mitbewegtheit inne wird.

3. Vom Wesen der Gestaltungskraft

a) Die Ausdrucksbewegung.

Mitbewegtheit aus tief vernommener „Ansprache" der Erscheinungen, so hörten wir, ist die Vorbedingung des künstlerischen Gestaltens. Sie äußert sich in der Form innerer Bewegungsantriebe, als deren Unterlage wir einen Drang zur Gestaltung ansetzen dürfen, der als solcher unterschieden ist von der durch seine Erfolge sich erst beweisenden Gestaltungskraft. Hiermit haben wir das sog. „Motiv" zum Gestalten, insofern es ein durch Eindrücke und Einbildungen erregter Drang ist, klar abgegrenzt gegen die sog. „Vision", die stets mit einem Schlage in nicht mehr zu vervollkommnender Rundung vor das innere Auge tritt: Künstler sind keine Visionäre. „Trüge der Bildner fertig im Geiste, was allererst durch den Gestaltungsvorgang ... heranwächst, so würde ihm zum Schaffen der Antrieb fehlen, und die Welt der Werke wäre niemals entstanden. Das mit Recht so genannte Motiv ist nicht ein Bild, sondern, falls es erlaubt ist, einmal mythologisch zu sprechen, der Werdewunsch des Bildes oder denn ein Anlauf der Mächte, ‚in die Erscheinung zu treten' durch das Mittel eines geistgekoppelten Triebes, der an und für sich gleich jedem Triebe blind ist, vom hier unvermeidlichen Bewußtsein aber gestaut wird und dadurch an Heftigkeit und herrischer Kraft gewinnt" (A 317). Die besondere Situation des Schauspielers liegt nun darin, daß sein Gestaltungstrieb nur durch Entzündung an schon einmal ausgestalteten Bildern, nämlich am Ausdrucksgehalt eines dramatischen Textes zur Motivverwirklichung kommt. Will man den Schauspieler deshalb einen reproduktiven Künstler nennen, so müssen wir daran erinnern, daß jede echte Produktivität als „Antwort" auf erlebte Wirkungen und folglich als reproduktiv aufzufassen ist, sowie daran, daß der Schauspieler sich vom Textleser jedenfalls in derselben Weise unterscheidet wie der Landschaftsmaler vom Landschaftsliebhaber, und zwar durch seine Fähigkeit, die lebendige Innerlichkeit des Textes nacherzeugend zur Erscheinung zu bringen. Übrigens sind seine Gestaltungsantriebe schon vor der Begegnung mit dem dichterischen Wort da. Das kann uns am zuverlässigsten Kayßler bestätigen, der gleich uns den Gestaltungsvorgang mit einem Bewegungsdrang und nicht mit einer Vision beginnen läßt:

„Seine (des Schauspielers) Kunst ist ebenso produktiv wie andere Künste ... Könnte sonst ein junger Mensch, der die Schauspielkunst in sich erwachen fühlt, in seiner einsamen Kammer im wahrsten Sinne spielen, Gefühle ausdrücken, lachen, weinen, rasen, und damit das Bewußtsein schauspielerischer Kraft erlangen, o h n e dichterische Worte, nur aus dem Bedürfnis seines Inneren heraus, wie es in den meisten Fällen geschieht? Es ist also etwas da, was spielen, was darstellen kann ohne gegebenes Thema, ohne gegebenes Wort ... Das Ur-Stadium der Schauspielkunst ist ebenso tief noch im Unbewußten versunken, im Gebiete des Wortlosen, des Unsagbaren, wie andere Kunstkräfte: der Farbe, der Linie, der Musik, ja auch der Dichtung, bevor sie das erste Wort zu formen beginnt. Es ist die dunkle, unerforschte Tiefe des ersten Bewegtseins im Innern des Menschen, jene Region, in der der Keim jeder Kunst zum ersten Male sich zu regen beginnt ... Dasselbe Unsagbare ist es, das den eben erwachenden jungen Schauspieler bewegt, das ihn urplötzlich treibt, zu lachen, zu weinen, o h n e ä u ß e r e n G r u n d. Und dieses seltsame Fehlen des äußeren Grundes ist es, was ihn erschauern macht, was ihn fühlen läßt, daß es sich nicht um eine Bewegung des Gemüts handelt, die das Tagesleben von außen her an ihn heranträgt; nicht um ein Sentiment, eine Sentimentalität, sondern um ein sehr herbes, fast unerbittliches Geheimnis, das ihm aus der Tiefe des eigenen Wesens von innen her anvertraut wird, um einen ersten Ruf, sich aufzumachen und zu wandern, suchen zu gehen nach jenem Ausdruck, der das ganz sagen könnte, was hier ohne Worte soeben zu sprechen begonnen hat. Für dieses eigene Unaussprechbare das Dichterwort zu suchen, Ausdruck zu finden in Sprache und Gebärde, das ist die tragische Bestimmung des Schauspielers. Tragisch deshalb, weil mit dieser Bestimmung ein Urteil über ihn ausgesprochen ist: Abhängigkeit. Die Kraft des Ausdrucks selbst ist ihm gegeben, aber zwei Dinge fehlen ihm, ohne die diese Kraft stumm bleibt ...: das Wort des Dichters, das seine Kraft aus der wortlosen Versunkenheit erlöst, und die hörend-schauende Seele, die den Strom seiner Ausdruckskraft aufzunehmen bereit ist“ (11, 7—9). In solchem Sinne ist Schauspielkunst dann „Wiedergeburt“ der Dichtung: „Keine Rolle ist wahrhaft spielbar, ohne daß der Schauspieler die Dichtung ganz empfangen, in sich selber aufgelöst und wieder neu aus dem eigenen Ich geboren hat“ (10, 135). Dabei tritt die Selbständigkeit der Rollengestaltung zumal darin zu Tage, daß ihr Weg nicht immer durch die Worte des Textes, sondern gerade durch dessen „Verschwiegenheiten“ führt: „Ein Drama muß mit Zwischenräumen geschrieben sein. Der Dichter muß alle Stellen offen, d. h. von Worten frei lassen, die der Schauspieler sich erspielen oder das Publikum sich erfühlen soll“ (10, 267). Unter diesem Gesichtspunkt scheint der Dramatiker genau so auf

die schauspielerische Fortführung seiner Intentionen angewiesen zu sein wie der Schauspieler auf dichterische Vorarbeit: „Gerade bei den größten dramatischen Dichtern kontrastieren die gesprochenen Worte meistens mit den Gefühlen, die im Innern der Personen vorgehen; es ist, als wäre das innere Gefühl ein Element, das Wort ein zweites Element, und als entstünde aus dem Kampf oder der Vereinigung beider etwas drittes Stärkeres: die dramatische Spannung“ (10, 117). So viel dürfen wir jedenfalls feststehen lassen, daß die Kunst des Schauspielers gleich jeder anderen mit selbständig aufbegehrenden Gestaltungsantrieben beginnt. Entzünden sich diese dann an einem dramatischen Text, so folgt daraus weiter, „daß man sich der vom Dichter gegebenen Gestalt hingeben muß, sich ihrem inneren Lebensrhythmus überlassen muß, genau so intuitiv, wie sich der Dichter seiner Eingebung überlassen mußte, um überhaupt künstlerisch zeugen, gebären zu können“ (11, 37).

Für die oft ganz unausgesprochene und unvorgeschriebene Erregung schauspielerischer Bewegungstriebe geben wir statt vieler ein einziges, besonders drastisches Beispiel aus einer Schrift über Werner Krauß. Krauß spricht: „ „Kennen Sie Unruhs ‚Bonaparte‘? Ich lese das Stück gerade. Interessant ist die Rolle. Sagen Sie, — haben Sie bei Napoleon schon einmal Hände gesehen, freie Hände? — sichtbare Hände? — fast alle Napoleonbildnisse sah ich. Keine Hände sind darauf. Neulich spreche ich die Rolle durch, auf einmal blicke ich auf meine Hände und — —“ Krauß weist sie vor, zieht sie kurz in die Ärmel, schließt die Finger, krümmt sie leicht und schwingt die Handstümpfe. „Auf einmal hatte ich diese Hände. Ich weiß nicht wie. Jetzt komme ich nicht mehr von ihnen los ... Immer geschlossen sind diese Hände. Ich will nicht etwa die Napoleongeste markieren. Eine Hand vorn, in die Weste geschoben, die andere zurückgelegt. Nein. Napoleon grüßt auch nicht mit einem Finger oder zweien. Er gibt keine Befehle damit, vielleicht spitz und treffend. Das nicht. Die Finger sind geschlossen, bleiben immer zusammen.“ “ (16, 31/2). Bevor wir diesen typischen Vorgang beim schauspielerischen Gestalten noch etwas näher kennzeichnen, sei erwähnt, daß uns Zeugnisse ähnlicher Art z. B. auch aus den Lebensgeschichten von Ludwig Devrient, Fleck, Mitterwurzer und Matkowsky bekannt sind, deren Schaffen gleich dem von Krauß stets mehr gemußt als gewollt vor sich ging. Während sie alle zu den dämonisch getriebenen und darum unvergleichlich mitreißenden Größen der Schauspielkunst gehören, wirkte das Spiel von Meistern wie Ekhof, Iffland, Lewinsky oder Bassermann zwar nicht unbedingt weniger gekonnt, aber doch weniger gemußt und jederzeit auf die Anspannung eines mitarbeitenden Willens angewiesen. Auch sie erlebten unwillkürliche Gestaltungsimpulse, wie denn ohne ein impulsives Hervorbrechen des Gestaltungs-

dranges der Beweggrund zum Nachbilden dramatischer Rollen überhaupt fehlen würde. Aber ihre Impulse waren bei weitem nicht so zwingend und ihre Kunst nicht so unmittelbar überzeugend. Und weil die Wesenscharakteristik des schauspielerischen Schaffens durchaus mit dem von Kayßler erfaßten Ereignis der unbewußt nacherzeugenden Bewegung beginnen muß, hält man sich am besten zuerst an Künstler wie die erstgenannten. Inwiefern führt aber durch die nacherzeugende Bewegung ein Weg in die Rolle hinein?.

Kunst, so hörten wir, erneuert seelisch geschaute Rhythmen der Wirklichkeit, sei es durch nachbildliche Darstellung ihrer Erscheinungen oder in der Form von innerlich bewegten Baugefügen, Gebrauchsgeräten usw. oder auch in Gestalt von Tonbewegungen oder in sprachlicher Form. Schauspielkunst als Menschendarstellung hat es demzufolge mit Erlebnisrhythmen zu tun, da Menschen jedenfalls erlebende Wesen sind. Erleben heißt Wirkungen empfangen und erschöpft sich grundsätzlich im bewirkten „Erscheinen" der Bilder vor der empfangenden Seele. Wenn der Schauspieler nun den Erlebnisträger darstellt, so stellt er mit jedem Erlebnis zugleich sein Zusammenhängen mit der wirkenden Welt dar. Wie aber stellt man Erlebnisse dar? Zunächst einmal durch Ausdrucksbewegungen, worunter wir außer der Mimik und Pantomimik natürlich auch die Stimmbewegung begreifen. Hier muß sofort auf folgendes hingewiesen werden: „die Ausdruckbewegung kommt niemals für sich vor, sondern stets nur als M o d e l u n g einer Haltung oder Bewegung, die als Antriebsbewegung oder Antriebshaltung bestimmt werden kann. Wie die Melodie ... andre und wieder andre Klangfarben annimmt beim Wechsel der Tonerzeugungsmittel, so wechselt, man möchte sagen, die M i e n e der Antriebsbewegung mit dem Wechsel der Lebenszustände, und diese Miene oder dieses Gesicht ist die — Ausdrucksbewegung" (A 11). Der Ausdrucksgehalt, der in der Triebbewegung schon an und für sich steckt, soweit sie eben ein Hinstreben oder Fortstreben ist, bleibt gleichwohl unvollständig, wenn man vom äußeren Triebziel absieht. Und die nicht unmittelbar expressive Gewolltheit einer Bewegung wird ebenfalls nur verständlich im Hinblick auf einen in oder außer ihr vorgesetzten Willenszweck. Demgegenüber ist es das Eigentümliche der sog. Ausdrucksbewegung, daß sie ihren Sinn in sich selbst trägt und grundsätzlich ohne Betrachtung des umgebenden Raumes verstanden wird. Auch die Ausdrucksbewegung hat ein Ziel, aber sie erreicht es einfach, indem sie die in ihr steckende Regung äußert. So äußert sich etwa Freude in einem aus sich selbst verständlichen Antrieb zum Sichöffnen, Leid ebenso im Antrieb zum Sichverschließen, ohne daß der darin zu Tage tretende Schenktrieb oder die Schenkunlust auf ein konkretes Gegenüber in der Außenwelt abzielte, wie es bei Trieb und Wollen der Fall ist. Ziel des

freudigen Ausdrucks ist das Sichöffnen selbst, Ziel des leidvollen das Sichverschließen. In solchem Sinne ist weiter der Zorn ein allgemeiner Vernichtungsdrang, das Staunen ein allgemeiner Orientierungsdrang, die Scham ein allgemeiner Drang zum Sichverstecken, die Furcht ein allgemeiner Fluchtdrang usw. Dies alles sind natürlich Gefühle, wie überhaupt Erlebnisausdruck Gefühlsausdruck ist, spreche er nun mehr vom leiblichen Fühlen, das zwischen Wollust und Angst, oder dem seelischen, das zwischen Seligkeit und Grauen, oder dem persönlich-geistigen, das zwischen Lust und Unlust ausgespannt ist. Jedes Empfindungs- und Triebantriebserlebnis des Leibes, jedes Schauungs- und Gestaltungsantrieberlebnis der Seele ist u. a. fühlendes Erlebnis, und jedes Gefühl hat im Menschen außerdem eine Ichseite, dergemäß in jedem Erlebnis die Behauptungstendenz der persönlichen Geistigkeit sich gefördert oder gemindert fühlt. Jedes Gefühl aber weist außer seiner Antriebsstärke eine damit verbundene Artung auf, derart, daß es bei wachsender Heftigkeit zur Wallung (Affekt, Emotion), bei sich vertiefender Artung zur Stimmung wird. Überwiegt die Stärke des Antriebs, so steht die Regung dem leiblichen Pol sehr nahe, und ihr Ausdruck bekundet vorwiegend eigenseelische Bedürfnisse; vertieft sich die Farbe der Artung, so bezeugt das eine Bildverwandtschaft des inneren Fühlens mit den geschauten Wesen, deren Gehalt u. U. so vollkommen zum Ausdruck gebracht wird, daß die angebliche „Subjektivität" alles Fühlens vor unseren Augen zergeht in einer den Gestaltcharakter des Erschauten rein und unverfälscht ausdrückenden Bewegung. Wenn also das Ausdrucksprinzip besagt: „der Ausdruck verwirklicht nach Stärke, Dauer und Richtungenfolge die Gestalt einer seelischen Regung" (A 156), so wissen wir: diese innerseelische Regung k a n n bei einem vorwiegend schauenden Wesen dermaßen mit Weltgehalt gesättigt sein, daß ihr Ausdruck nicht mehr persönliche Zustände, sondern das erregende Bild selbst zur Erscheinung bringt. Und wir stellen unter Hinweis auf das in 1, e herangezogene Eichendorffwort fest, „daß darnach die Fähigkeit und Bereitschaft, das Aufnahmevermögen für das wirkende Geschehen von den Entfremdungsimpulsen der eigenen Zustände freizuhalten, nicht nur in jedem Menschen erheblichen Schwankungen unterliegt, sondern auch — als ‚Summe' gleichsam aller Charakterzüge — eine persönliche B e g a b u n g darstellt, die sämtliche Größenunterschiede durchläuft vom Irren, für den die Welt hinter entfremdeten Stimmungen und Gedanken verschwunden ist, bis zum Träger aufgeschlossenster Lauterkeit, dessen klaren Seelenspiegel nichts Eingefühltes dauernd zu trüben vermag" (A 90).

Jeder Ausdruck ist Gefühlsausdruck, aber bei weitem nicht jedes Gefühl ist „subjektiv". Es gibt einen sehr reizvollen Weg, sich des Vorkommens von Wesensgefühlen auf überraschende Weise zu versichern.

Schließen wir die Möglichkeit einfühlender Stimmungsüberfärbung der umgebenden Welt für diesen Fall aus und nehmen wir an, jemand lasse sich vom Erscheinungsbild eines wolkenverhangenen Oktobernachmittages oder eines hellen Maimorgens hinreichend erfüllen, um das eine Mal trübsinnig, das andere Mal frohgemut zu werden, so erscheint er nunmehr unfehlbar selbst so, wie ihm die Welt erscheint; „und da nun die Welt das immer wirkende Bild und das umfassend Lebendige ist, das sich im Eigenwesen nur verbesondert findet, schildert die Sprache dessen Erscheinungsgehalt mit den Erscheinungen des Universums und kennt grundsätzlich gar keinen Unterschied zwischen dem allgemeinen Leben der Lichter, Farben, Klänge, Düfte, Bewegungen und dem besonderen eigenlebendiger Körper" (A 138). Es macht keine Schwierigkeit, zu zeigen, „daß die auch hier beliebte sprachliche Übertragungstheorie nur der Gedankenlosigkeit genügen kann" (B 29). Übertragungen sind stets figürlich gemeint und entstehen auf Grund einer Eigenschaftsvergleichung zweier Dinge: Tischbein, Hebelarm, Blumenkelch. Sage ich aber, jemand sei ein trockener Geselle, so ist das weder figürlich gemeint, noch ist es überhaupt möglich, sacheigenschaftliche Trockenheit (etwa des dürren Holzes) mit wesenseigenschaftlicher Trockenheit vergleichbar zu finden, da die Trockenheit des Wesens ja gar keine feststellbaren Daten hat. „Wer den Bedeutungsgehalt eines Satzes noch mit dem sachlichen Gehalt verwechselt, sollte billigerweise nicht aus dem Erstaunen darüber herauskommen, daß jeder es richtig versteht, wann er zu hören bekommt: sein Blick wurde finster — ein Schatten ging über sein Gesicht — seine Mienen heiterten sich auf — seine Züge erhellten sich — sie strahlte vor Glück — ein sonniges Lächeln verklärte ihr Antlitz; denn sachlich ist da weder Schatten noch Finsternis noch Helle noch Heiterkeit noch Sonne" (A 137). Merkwürdigerweise gibt es nicht eine einzige Bezeichnung seelischer Charaktere, die nicht zugleich eine anschaubare Seite der Welterscheinung bezeichnete oder (nach Ausweis der Etymologie) bezeichnet hätte (B 31—34). Das Anschauungsbild kann freilich durch geistige Setzung zum Beziehungspunkt sachlicher Eigenschaften gemacht werden; wenn aber diese es sein sollen, die man auf seelische Charakterzüge überträgt, dann zeige man uns einmal „Seelen genau in derselben Weise, wie man uns Farben, Gestalten, Bewegungen, Klänge, Gerüche, Temperaturen, Geschmäcke zeigt; oder man wolle als sinnlos die Rede verwerfen, die das Aufzeigbare übertragen sein läßt auf das nie und nirgendwo Aufzeigbare!" (B 33). Wäre es übrigens gedanklich möglich, Eigenschaften aus der abgeleiteten Welt der Dinge auf die ursprüngliche Wirklichkeit der Bilder zu übertragen, dann befände sich die wissenschaftliche Seelenkunde „in der erstaunlichen Lage, fortwährend bewußt übertragene und uneigentliche Wendungen zu

gebrauchen, ohne indes uns jemals sagen zu können, was sie eigentlich meine! Denn ob sie gleich hundert oder auch tausend Wörter aufböte, um eine einzige Metapher zu erläutern: jedes derselben wäre abermals eine — Metapher! ... Wir meinen, daß nun kein Zweifel mehr übrigbleibe. Farben, Wärmestufen, Raumeigenschaften usw. taugen nur deshalb zur Beschreibung beseelter Persönlichkeiten, weil sie selber beseelt sind. Unmöglich wäre es und würde nicht einmal versucht werden können, Seelen mit Hilfe der Welterscheinung zu kennzeichnen, wenn es nicht eben die Seelen und ausschließlich die Seelen wären, die in der Welt ‚erschienen' " (B 34/35). Dann aber zeugt auch jede hinreichend tiefe Erlebnisfähigkeit von eigener Wesensverwandtschaft mit den ihr erscheinenden Seelen der Welt, und es ist nicht mehr verwunderlich, daß die dabei entstehenden Wesensgefühle sogar den persönlichen Bewegungsausdruck durch und durch welthaltig machen können. So spricht aus dem persönlichen Wesen jedes ausgezeichneten Menschen ein Stück der Welt, und da es zumal das in solchem Sinne menschlich Große ist, das uns die Dramen der Dichter nacherzeugend in Worte fassen, gehört es zu den vornehmsten Aufgaben des hervorragenden Menschendarstellers, für solche Größe den unmittelbar überzeugenden Ausdruck zu finden. Nicht die Tatenunrast, nicht die Not und das Glück des einzelnen ist es, was der große Schauspieler uns darzustellen sich immer wieder getrieben fühlt, sondern derjenige all ihr Tun und Denken unerkannt durchwaltende Zusammenhang der Rollengestalt mit den Wesen der Welt, den man Schicksal nennt; neben welchem dann alles eigenmächtige Geschichtemachen der großen Täter als ein den Sinn der Welt fort und fort wiederherstellendes, ob auch niemals so beabsichtigtes Vollstrecken größerer Gewalten erscheint (B 48—51). So allein, nicht aber aus „sittlichen" Konflikten, ergibt sich nach der Lehre von Klages menschliche Tragik, auf deren tief erlebte „Ansprache" das Griechentum durch Schöpfung der Tragödie die Antwort fand, und auf deren Ansprache noch heute die Gestalten jedes großen Menschendarstellers die Antwort suchen.

Wir schließen den Gedankengang ab, indem wir betonen, daß im Kleinen wie im Großen jedesmal „diejenige sinnliche Charakteristik der Antriebsbewegung, mit der ohne Rücksicht auf Anlaß und Ziel die Antriebsbeschaffenheit nach Stärke, Artung, Tempo usw. unmittelbar zum Ausdruck kommt und mit ihr einigermaßen das von der fraglichen Regung ergriffene Ganze", daß also „jede Ausdrucksbewegung vom Ausdrucksträger erlitten wird und daß sie nur deswegen etwas — ausdrückt" (W 1039). Nun würde zwar beim Anwachsen der artlichen Bestimmtheit des ausgedrückten Gefühls ohne weiteres von stimmungsvoller Erlittenheit oder „Pathik" die Rede sein können, wo-

gegen doch bei beträchtlichem Überwiegen der Antriebsheftigkeit eher eine „Dynamik" vorläge. Allein, da aus hier zu weit führenden Gründen die Leibesbetontheit des Wachens wohl vom schlafenden Schauen, dieses hingegen von jener keinen Augenblick lang wirklich unterbrochen wird (W 806), setzt Klages den Zustand der Pathik als grundlegend auch für die Dynamik des reizempfindlich-körperbeweglichen Wesens an und leitet daraus die Notwendigkeit ab, jegliche lebendige Eigenbewegung im Grunde als eine Form des Bewegtwerdens und Sichbewegenmüssens zu verstehen. Dabei ist zu beachten, daß die Willkürbewegung, die als solche allerdings aktiv genannt werden muß, mit den hier behandelten Vorgängen überhaupt nicht in einem Atem erwähnt werden darf. Denn an ihr ist der Willensakt so wenig das Bewegende wie an einem Schiff das Steuer; was u. a. daraus hervorgeht, daß er in keiner Form der lebendigen Bewegtheit unmittelbar Ausdruck findet, sondern lediglich aus gewissen Hemmungs- und Einengungserscheinungen an der vitalen Bewegung erschlossen werden kann. Das Bewegende ist auch bei der Willkürbewegung der vitale Bewegungsantrieb, welchem der Wille aktiv nur die Geradlinigkeit der Richtung auf einen geistig vorgesetzten Zweck zufügen kann (A 182); woraus sich weiter ergibt, daß auch die gewillkürte Antriebsbewegung, weil sie aus vitalen Quellen stammt, ausdrucksvoll bleibt (A 28). So sind ein für allemal das eigentlich Bewegende in allen Eigenbewegungen die in Erlebnisform bald mehr ziehenden, bald „erscheinenden" Bilder der Wirklichkeit. Und was sich in den Eigenbewegungen an Innerlichkeit ausdrückt, das ist beim Tier überwiegend die Dynamik der Triebantriebe, beim Menschen überwiegend die wesenträchtige Pathik seiner Stimmungen. So viel zur Metaphysik der Ausdrucksbewegung.

Die Frage nach dem gestalterischen Wert der Kraußschen Bewegungsimpulse fällt demnach zusammen mit der Frage nach ihrem Ausdruckswert. Und der bemißt sich wieder, wenn Schicksalsfülle das Charakteristische der großen dramatischen Gestalt sein soll, nach der Tiefe, Weite und Welthaltigkeit des ausgedrückten Gefühls. Dabei ist das Fühlen als solches ein Vorgang in dem Menschen Werner Krauß, der Gehalt des Gefühls aber ist kein subjektiver Zustand mehr, sondern in diesem Falle das durch verwandelnde Schauung erfühlte „Napoleonische", das unser Berichterstatter folgendermaßen in Worte zu kleiden sich bemüht: „Kurz schlägt die Hand durch die Luft, hierhin, dorthin, grüßt, winkt. Den Arm angezogen, die Hand wenig sichtbar, leicht gekrümmt, so ruht in dieser Gebärde die mystische Offenbarung einer majestätischen Natur. Napoleons Finger können so aneinander geruht haben, verbunden durch das geronnene Blut von Nationen... Diese Finger an einer napoleonischen Vision lösen sich nur im Todeskrampf oder — krampfen

sich zur Faust als letztes Signum der kaiserlichen Diktatur des Korsen. Wunderbare Deutung der rätselhaften Seele Napoleons durch die Intuition einer schauspielerischen Gebärde. Das Reich einer Majestät taucht mit jener stumpfen, verkrüppelten, gespenstisch machtsicheren Bewegung auf. Nur die Gebärden veränderten sich hier beim Vortrag in der kurzen Demonstration. Trotzdem übertrug sich die Funktion eines Gliedes als Charaktermerkmal auf den ganzen Körper. Die Ausstrahlung der Phantasie war so groß, daß, ohne Maske, ohne Text, allein die Gebärde den Dämon der europäischen Geschichte charakterisierte. Zu fürchten war ihr unheimlicher Befehl, die dämonische Einsamkeit und blutige Gewalt, wenn auch nur angedeutet in jener seltsamen Bewegung, die die Illusion eines schauspielerischen Augenblicks erregte, das Spiel einer Leidenschaft, die Illusion eines Menschen, die Atmosphäre einer Welt. Mit diesem Erlebnis einer wilden, verwundeten, in ganz Europa verströmten, das Blut der Völker verzehrenden Leidenschaft beglückte Werner Krauß in unmittelbarer Nähe" (16, 32/3).

b) Die Bewußtseinsfrage.

Bei Krauß steht es außer Zweifel, daß er derartige Gestaltungsantriebe unbewußt empfängt und erst bemerkt, nachdem sie sich schon verwirklicht haben. Ein mehr studierender Schauspieler würde dieselbe darstellerische Nuance vielleicht aus einer Vergleichung mehrerer Napoleonbildnisse abziehen und hätte sie sich folglich v o r der Gestaltung bewußt gemacht. Die Frage nach Wert und Bedeutung des Bewußtseins samt dem daraus folgenden Willen für das Kunstschaffen wird im Schrifttum über Schauspielkunst niemals genau genug gestellt, um einigermaßen beantwortet werden zu können. Man pflegt die Tatsache, daß alles menschliche Gestalten bewußtseinsfähig und willkürbar ist, mit der Frage zu vermengen, ob es etwa aus Bewußtsein ergehe. Wir stellen unsere Entscheidung voran: wer diese Frage bejaht, setzt sich ebenso ins Unrecht, wie der, der jene Tatsache leugnet; weder gestaltet das Bewußtsein des Künstlers noch gestaltet der Künstler ohne Bewußtsein. Auf die Schauspielkunst übertragen, die ja als Erlebnisdarstellung immer auch Darstellung von Lebensausdrucksvorgängen ist, lautet unsere Entscheidung: weder schafft das Bewußtsein den Ausdruck noch versinkt es vollständig in der aus anderen Quellen gespeisten Ausdrucksgestaltung. Indessen nehmen die Schauspieler und Bühnenästhetiker seit nahezu 200 Jahren fast stets entweder für den einen oder den anderen Standpunkt Partei, und das noch mit einer besonderen Übertreibung. Die einen sagen nämlich, nicht nur schafft das Bewußtsein den Ausdruck, sondern es

schafft ihn bei gänzlicher Unbeteiligung des Gefühls, — die anderen: nicht nur erlischt für die Dauer der Gestaltung das Bewußtsein und zumal das Ichbewußtsein, sondern es tritt auch an die Stelle des eigenen Fühlens ein fremdes Fühlen, nämlich das der Rollengestalt, und dies allein drückt sich in der Darstellung aus. Daß beide Parteien etwas Richtiges meinen, versteht sich von selbst. Aber so, wie sie es zu formulieren pflegen, hätten wir im ersten Fall ein aus dem Rahmen dessen, was Kunst heißt, gänzlich herausfallendes Machertum, im anderen beinahe den psychiatrischen Tatbestand der „Depersonalisation" vor uns; beide Anschauungen sind kunstwissenschaftlich wie psychologisch falsch, aber die erste hat im allgemeinen die Praktiker für sich. Die Werke der literarischen Beginner dieses Meinungskampfes hat Lessing übersetzt, zuerst die im Jahre 1750 in Paris erschienene Schrift „Die Schauspielkunst" von François Riccoboni, der selber Schauspieler war und sich aus der Praxis folgendermaßen äußert: „Ich habe ... allezeit als etwas ganz Gewisses angenommen, daß man, wenn man das Unglück hat, das, was man ausdrückt, wirklich zu empfinden, außerstand gesetzt wird, zu spielen ... Ich behaupte nicht, daß der Schauspieler, wenn er Stellen voll großer Leidenschaften vorstellet, nicht sehr lebhaft bewegt werde; denn das ist eben das, was auf dem Theater am meisten abmattet. Allein diese Bewegung kömmt von der Anstrengung her, eine Leidenschaft vorzustellen, die er nicht empfindet, wodurch das Blut in eine außerordentliche Wallung gebracht wird, so daß der Schauspieler selbst dadurch kann betrogen werden, wenn er nicht mit Aufmerksamkeit die wahre Ursache davon untersucht" (13, XII, 91/2). Drei Jahre vorher war von einem bloßen Theoretiker und Liebhaber der Schauspielkunst namens Sainte Albine gleichfalls in Paris eine Schrift „Der Schauspieler" erschienen, die Lessing 1754 auszugsweise übersetzte, in einer Nachbemerkung aber nur „als eine schöne Metaphysik von der Kunst des Schauspielers" gelten lassen wollte. Hier wird folgendes behauptet: „Wollen die tragischen Schauspieler uns täuschen; so müssen sie sich selbst täuschen. Sie müssen sich einbilden, daß sie wirklich das sind, was sie vorstellen; eine glückliche Raserei muß sie überreden, daß sie selbst diejenigen sind, die man verrät, die man verfolgt. Dieser Irrtum muß aus ihrer Vorstellung in ihr Herz übergehen, und oft muß ein eingebildetes Unglück ihnen wahrhafte Tränen auspressen" (13, XII, 229). Es entbehrt nicht der Komik, daß auf seiten des Sainte Albine gerade eine Reihe von solchen Schauspielern steht, denen nach einhelligem Urteil der Berichterstatter die Fähigkeit zu gefühlsmäßig überzeugender Gestaltung abgeht. So schreibt etwa Iffland, der nach Schiller „in seinem Leben nie eine Schwärmerei oder irgendeine exalterierte Stimmung weder zu fühlen noch darzustellen vermocht hat": „Nur der täuscht, welcher über dem Geschöpfe seiner Phantasie selbst seiner ver-

gißt“ und „Der große Ausdruck kann nur das Werk der Begeisterung sein“ (12, 198/9). Und Possart, von dem auch seine rückhaltlosesten Verehrer nichts anderes zu berichten wissen, als daß sein ganzes Spiel auf kalter Berechnung beruhe, erklärt nichtsdestoweniger: „Ich fühle mich im Nu als die Person, die ich darzustellen habe, und lebe in der gegebenen Situation ... in mir arbeitet nur eines: die Empfindung der Person, die ich in diesem Augenblicke verkörpern soll“ (17, 156). Mehr zu denken gibt es schon, daß die Duse, der doch nachweislich so manche Rolle wahrhafte Tränen auspreßte (18, 122), und die von ihrer Darstellung der Julia selbst bekannt hat: „Die Worte gingen mir mit einer wunderlichen Leichtigkeit gleichsam ohne mein Dazutun vom Munde, wie im Fieberdelirium, und ich hörte sie von dem Rauschen in meinen Adern begleitet“ (18, 24), — daß diese große Schauspielerin ihr Schaffen oft im Lichte eines Handwerks ohne seelische Beteiligung hat erscheinen lassen: „Woran ich gestern dachte, als ich diese Szene spielte? An ein paar wichtige Einkäufe und, welche Rechnungen ich heute zu begleichen hätte“ (7, 156). Darüber hinaus kommt es vor, daß ein Schauspieler einmal ausdrücklich für den Riccobonischen Standpunkt eintritt, das andere Mal ebenso ausdrücklich für den von Sainte Albine, so Salvini, der in einem Aufsatz gegen Coquelins „L'art et le Comédien“ restlose Gefühlsbeteiligung bei allerdings fortbestehender Bewußtheit zur Bedingung der Rollendarstellung macht (4) und anderweitig äußert: „Ich greife die Leidenschaften wie der Klavierspieler die Oktave, ohne hinzusehen ... Das Spiel strengt mich nur körperlich an, geistig und seelisch gar nicht“ (12, 215).

Wir könnten jetzt mit Hunderten und Aberhunderten von schauspielerischen Selbstzeugnissen aufwarten, die teils für den einen Standpunkt, teils für den anderen und teils für beide stimmen würden. Die Schriften über das Bühnenschaffen bestehen gewöhnlich zum großen Teil aus solchen „Belegen“ für die jeweilige Theorie des Verfassers, beruhen aber im allgemeinen auf sehr laienhaften psychologischen Grundsätzen und auf Kunstanschauungen, die wir hier nicht zu erörtern haben. Beiläufig enthalten sie weit mehr Stoff für eine Psychologie der Aussage als für eine Wesenskunde der Schauspielkunst, für deren ausübende Vertreter sie erst nach einer sorgfältigen Entlarvung von Selbsttäuschungen unter Anwendung der von Nietzsche hierfür bereitgestellten Methoden (N 29—62) wenigstens allerlei psychologisch Charakteristisches ergeben. Das steht aber nicht mehr unter unserem Thema. Wir lassen uns darum hier nicht durch Beispiele weiterleiten, sondern führen den Gedankengang zunächst mit einigen grundsätzlichen Erklärungen fort. Da könnten wir nun Riccobonis Meinung nicht sowohl widerlegen als vielmehr ergänzen durch den Hinweis auf das jedem geläufige Erlebnis des

Sichhineinredens in eine seelische Erregung: es müßte wohl mindestens die Möglichkeit offengelassen werden, „daß der Schauspieler, dem es gelingt, Haltung, Mienen und Stimmklang der Zerknirschung glaubhaft darzustellen, vorübergehend so etwas wie einen Anflug der dargestellten Stimmung verspürt" (A 104). Mehr noch: diese Stimmung könnte sich rückläufig ihren unwillkürlichen Ausdruck suchen und die Darstellung entscheidend in der Weise bereichern, wie das schon Lessing im 3. Stück der „Hamburger Dramaturgie" ausführt: wenn ein Schauspieler „nur die allergröbsten Äußerungen des Zornes . . ., die sich nachmachen lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserem Willen abhangen" (13, V 36). Und Sainte Albines Standpunkt wäre dahin einzuschränken, daß die „glückliche Raserei" des Schauspielers jedenfalls in recht bescheidenen Ausmaßen sich bewegen muß, wenn er der einstudierten Technik des Zusammenspiels mächtig bleiben soll. Hier müßte dann eine gründliche Kritik weitergehen: Sainte Albine unterscheidet nicht zwischen Fragen der Technik und Fragen des Wesens (vgl. 1, c) und gibt wirklich nur eine freilich unkritische „Metaphysik der Schauspielkunst", während Riccoboni umgekehrt auch die Wesensfragen nur nach ihrer darstellungstechnischen Seite hin untersucht und deshalb an das Problem der Gestaltungskraft gar nicht eigentlich herankommt. Übrigens war die genannte Unterscheidung im Zeitalter der Aufklärung natürlich nicht zu leisten, da sie nämlich die Unterscheidung einer Wirklichkeit der Bilder von der Welt der Dinge voraussetzt. Daß hiervon beide Autoren kein Wissen hatten, ist leicht zu zeigen: begehen doch beide den „Ansatzfehler der Ästhetik", indem sie die Wirklichkeit der Bühne auf die Dingwelt beziehen und an ihr gemessen für eine „Täuschung" erklären, mit dem besonderen Unterschied, daß der Schauspieler des einen im Bewußtsein der Täuschung, der des anderen dagegen unter dem Zwange einer Selbsttäuschung täuscht! Daß Sainte Albine der Lehre vom pathischen Charakter der Ausdrucksbewegung insofern nahekommt, als er nach voraufgegangener Selbstsuggestion die Gefühle von selbst sich ausdrücken läßt, das braucht uns — ganz abgesehen von allen psychologischen Ungenauigkeiten und den bühnentechnischen Schwierigkeiten, die seiner Theorie entgegenstehen — schon deswegen nicht weiter zu beschäftigen, weil der Gestaltungsvorgang auch außergeistig nicht schlechthin Ausdrucksvorgang ist. Ehe darüber das Nötige gesagt werden kann, müssen wir festlegen, was dem künstlerischen Gestalten wesentlich und was ihm äußerlich ist.

Wesentlich gehört zu ihm das sog. Motiv, welches innerseelisch als Drang und leiblich als Antrieb zu charakterausdrückenden Bewegungen

auftritt. Im Hinblick auf die triebähnliche Gemußtheit solcher Bewegungen setzten wir ihr Motiv nicht im visionär erschauten Urbild, sondern in dessen nur erfühlter Zugkraft an, während sein Wesen erst durch die auf die Zugkraft antwortende Bewegung zu innerer Gegebenheit kommt. Denken wir uns jetzt das Fühlen, das die erlebte Zugkraft der Bilder anzeigt, in seiner Stärke außerordentlich, nach seiner Artung aber nicht gleichermaßen gesteigert, so haben wir den ruhelos getriebenen Stürmer und Dränger vor uns, den es zur Schöpfung reißt, ohne daß er sie zum selbstgenugsamen Abschluß bringen könnte: in der Schauspielkunst den Typ des ewigen Komödianten wie etwa Ferdinand Bonn, zeitweise aber auch Mitterwurzer. Denken wir uns dagegen die Heftigkeit des Fühlens weit zurückgeblieben bei schwach vorwiegender Artbestimmtheit, so haben wir den Stimmungsschauspieler der Neuromantik vor uns, den Maeterlinckspieler, der übrigens leicht der Ichseite jedes Gefühls anheimfällt und nicht mehr den Gehalt der Rolle, sondern seine private Lust oder Unlust an der Rolle hervorkehrt; wie das sogar bei Kainz gelegentlich der Fall war, weit öfter aber bei Moissi, der denn auch von seiner Rolle in Tolstois „Er ist an allem schuld" gesagt hat: „Jedesmal wird der Handwerksbursche anders; heute z. B. weine ich über ihn, morgen amüsiere ich mich über ihn. Heute scheint er mir ein Prediger zu sein, morgen ein Narr" (7, 156). Denken wir uns aber bei hinreichender Stärke die Artbestimmtheit des Motiverfühlens außerordentlich vertieft, dann wird die rollengestaltende Bewegung neben einer klar profilierenden Zügigkeit ein derart sprechende „Miene" tragen, daß anstelle einer farblosen Heftigkeit oder einer dranglosen Stimmung das Wesen des drangerzeugenden Bildes selbst zum verhältnismäßig ungetrübten Ausdruck kommt; und das wäre dann vollkommene Lebensdarstellung.

Die hier einzuschaltende Bewußtseinsfrage darf nun nicht wieder auf die theoretische Alternative zwischen einem Selbstbesinnungsverlust des gestaltenmüssenden Künstlers und einer durch das soeben Ausgemachte bereits ausgeschlossenen Allmacht des die Gestaltung regelnden Verstandes abgestellt werden. Zwar ist das Bewußtsein, wie dargetan werden soll, dem Gestalten äußerlich, ja unter Umständen sogar hinderlich; aber damit ist schon gesagt, daß es grundsätzlich mit dabei ist und durch seine Wirksamkeit dem Künstler ein eigenartiges Problem aufgibt. Hier wie auch sonst dürfen wir die Führung Kayßlers unbedenklich benutzen: „Es gibt selbst in dem seiner Rolle hingegebensten Schauspieler über der völligsten Konzentration immer noch ein winziges, waches Auge im Gehirn, einen auf der Grenze zwischen Bewußtem und Unbewußtem mit souveräner Sicherheit balancierenden eisern angespannten kleinen Willen, in den der spielende Künstler selbst sich verwandelt hat, der jedes Wort, jede Bewegung des in der Rolle befangenen,

gleichsam schlafwandelnden Menschen peinlich überwacht, der das Maß des Ausdrucks bestimmt, das Stimmaterial ökonomisch verteilt, kurz einen Beherrscher der Situation" (10, 122/3). Wir bemerken die in diesem Satz liegende Verkettung der Bewußtseinsfrage mit dem Problem des Gestaltungswillens und erinnern uns, daß man unter bewußtem Gestalten in der Tat nicht bloß ein rezeptorisch-besonnenes, sondern zugleich ein effektorisch-beabsichtigtes Gestalten versteht. Vorerst beschäftigt uns aber besonders die geistige Auffassungsgabe, für die wir von Klages folgende Definition zu übernehmen haben: „Bewußtsein ist die Fähigkeit zur Besinnung" (A 22). Das besagt nebenbei, daß es nicht auch die Fähigkeit zum Erleben ist. Es gibt keine Bewußtseinserlebnisse, sondern nur eine Bewußtmachung von Erlebnissen und Erlebnisinhalten, und solche Bewußtmachung leistet allein der unter 2, a genannte „Auffassungsakt", indem er die zuvor erlebte und im Erleben bereits entfremdete (gespiegelte) Erscheinung zum Ding vergegenständlicht. Ohne vorangegangenes Erleben wäre die Besinnungsfähigkeit gegenstandslos. Demgemäß muß ich, um bewußt gestalten zu können, vorher in einem Gestaltungsantrieb den „Anlauf" des Bildes oder Wesens erlebt haben, das durch meine Gestaltung zur Erscheinung kommen wird. Und so dürfen wir mit bewußtem Gestalten des Schauspielers keine Formgebung seitens des Bewußtseins, sondern die nachträgliche Besinnung auf einen schon in Form (von gestaltenden Bewegungen nämlich) ankommenden Gestaltungsinhalt meinen. Was das Bewußtsein der aus erlebten Impulsen voll und rund entstandenen „napoleonischen" Handhaltung des Werner Krauß hinzufügte, war ersichtlich keine Formung, sondern insoweit nur eine gedankliche Fixierung, die dem Künstler die allabendliche Wiederholung der Gebärde unter gewissen Voraussetzungen erleichtert haben mag. Bis hierhin gilt ohne Einschränkung Hebbels Erkenntnis: „Das Bewußtsein hat an allem wahrhaft Großen und Schönen, welches vom Menschen ausgeht, wenig oder gar keinen Anteil ... Das Bewußtsein ist nicht produktiv, es schafft nicht, es beleuchtet nur (8, Nr. 1496). Aber schon mit dieser Feststellungstätigkeit ist das Bewußtsein, obgleich unschöpferisch, doch nicht wirkungslos. Wir zitierten zu Anfang von 3, a, daß der an und für sich „blinde" Gestaltungstrieb vom Bewußtsein „gestaut" werden könne. Stauung bedeutet Störung, auch wenn sie gleichzeitig den unbewußten Anreiz zur Verstärkung des Triebes abgeben mag. So war für eine Reihe unserer größten Schauspieler bewußtes Gestalten gleichbedeutend mit gestörtem Gestalten, z. B. für Matkowsky: „Man konnte deshalb gar nichts Schlimmeres tun, als ihn auf einzelne Genialitäten in seinem Spiel aufmerksam zu machen; es war, als ob man einen Schlafwandler weckte. Matkowsky verlor jede Sicherheit und verfehlte, im Be-

mühen, den gepriesenen Zug wieder zu treffen, alles. Ein Kollege hatte ihn als Hauslehrer in Turgenjews ‚Natalie' gesehen und war besonders ergriffen von dem weichen, tiefen Klang, mit dem Matkowsky sagte: ‚Mir ist das Herz so voll'. Er hatte ihm seine Bewunderung ausgesprochen. Darauf waren zwei Jahre vergangen, und bei einem späteren Gastspiel sieht er ihn als Sigismund wieder. Er will den Mund auftun, um etwas über die großartige Leistung zu sagen, da fällt ihm Matkowsky ins Wort: ‚Sage mir um Gottes willen nichts. Du hast mir vor zwei Jahren mein ‚Mir ist das Herz so voll' direkt verhunzt. Ich muß immer daran denken, es irritiert mich, und es wird anders.'" (3, 91/2). Demnach muß die Besinnungsfähigkeit grundsätzlich auch aus dem Gesichtspunkt einer Störungsursache gewürdigt werden, wodurch die Bewußtseinsfrage erst ihre scharfe Betonung erhält. Denn das steht ja trotzdem außer Zweifel, daß der ganze Weg zur Rollengestaltung nicht ohne fortwährende Besinnungsakte begangen werden kann. Das Bewußtsein ermöglicht also die Gestaltung und kann sie doch im Augenblick, wo gestaltet wird, sogleich wieder empfindlich behindern. Die Auflösung dieser Antithetik bildet die Antwort auf die Bewußtseinsfrage.

Es gehört zum Rollenstudium außer der sog. „Auffassung" des Charakters die Aneignung des Textes, die keinesfalls ohne Bewußtsein vor sich gehen kann. Dabei versteht sich von selbst, daß mit der Textaneignung die Aneignung einer Rollenauffassung einhergeht. Ein so stark denkender Schauspieler wie Lewinsky begann deshalb stets mit einer theoretischen Zergliederung nicht allein der eigenen Rolle, sondern des ganzen Stücks und schritt erst dann zur gedächtnismäßigen Festlegung des Textes (20, 278). Für den nicht weniger geistigen Kainz war umgekehrt die fehlerlose Beherrschung des Textes die Grundlage jedes Rollenstudiums (19, 44). Possart vollends ging so weit, die Worte von ihrem Sinn abzulösen: „Ich gewöhnte mich dann daran, in der Frühe zuvörderst so und so viele Sätze einer Rolle dem Gedächtnis wörtlich einzuimpfen, d. h. die Materie an sich ohne ihren geistigen Zusammenhang mir sklavisch, möchte ich sagen, untertan zu machen, und erst wenn ich das Stoffliche völlig beherrschte, die Teile aneinanderzureihen und sie ihrer inneren Beschaffenheit nach zu betonen und auszugestalten" (17, 113), nebenbei unterwarf er sein Gedächtnis regelmäßigen Übungen, indem er nicht nur Rollen, Gedichte und Erzählungen auswendiglernte, „sondern auch Zeitungsartikel, Tabellen und ihn gar nicht interessierende Aufsätze aus den verschiedensten Gebieten" (15, 23). Andere wieder lernen ihre Rolle einfach spielend, d. h. unter gleichzeitigem Gebärdenspiel und nicht durch schrittweises Memorieren, so wahrscheinlich Matkowsky, da er ja nicht einmal imstande war, seinen Text stillsitzend vorzulesen (3, 196). So verschieden nun der

Weg der Aneignung sein mag, so eindeutig ist sein Ziel, das wir nicht in einer gefälligen Textvermittlung, sondern im Sprechen aus der Rolle erblicken müssen. Wir vergleichen daraufhin Matkowsky und Possart. „‚Wenn ich in meinem Plutarch lese' (das r von Plutarch rollt leise und stolz auf) ‚von großen Menschen' — bei Menschen erhält die erste Silbe den heftigsten Ton, die zweite aber auch noch eine Art Nebenakzent — und so ist zum ersten Mal die typische Matkowsky-Betonung da; die rüttelnd den Gefühlswert eines Wortes herausreißt, die wie ein Blitz über die Fläche der logischen Konstruktion hinfegt" (3, 213). Von Possarts Sprechweise berichtet die Kritik zu den verschiedensten Zeiten seines Lebens: „ein allzulanges Verharren auf einem gedehnten Vokal, welcher dann nicht als ein einziger festgegriffener Ton ausklingt, sondern in einer Schlangenlinie von Tönen sich darstellt, dem Tonschleifen der Sänger zu vergleichen"; „Die überreiche Modulation der Rede von der tiefen Baßlage bis zum höchsten Tenor verstärkt nur die Äußerlichkeit"; „in der Deklamation ... noch ganz im alten Stil, mehr ein Singen als ein natürliches Sprechen"; „Wohl tut er öfters des Guten zu viel, wenn er mit dem Seziermesser jede Einzelheit herauszuheben versucht und die Rolle in scharf überlegter und durchdachter Ausarbeitung dem Publikum gleichsam vordoziert"; „Seine Bonmots sind alle mit einem Nachdrucke in Wort und Miene ausgestattet, die eine solche Berechtigung auschließen, — sie klingen wie Lehrsätze ..., sie geben dem Hörer einen Commentar mit auf den Weg" (5, 78/9). Possart war ein sehr bewußter Schauspieler, Matkowsky nicht; aber auch Kainz brachte seinen gefeilten Text mit höchster Bewußtheit und sprach doch ganz anders als Possart: „Sein Geheimnis bestand darin, daß er die Sprache bewußt geistig aufbaute und türmte wie eine wundervolle Architektur und doch bis ins letzte, einzelne natürlich war ... Wie im Spiel warf er Stöße von Sätzen einen hinter dem andern her, türmte sie aufeinander zu einem Bau, hing ganz oben im Turm dieses Baues ein Hauptwort auf und läutete es wie eine Glocke, so daß es Merkwort wurde für einen ganzen großen Zusammenhang. Er schuf geistige Weitblicke tief in den Sinn der Handlung hinein durch eine einzige Wortbetonung. Und in den seltensten Fällen ... war die Betonung das, was man eine logische nannte. Wir lernten, daß es innere Betonungen gibt, Akzente des persönlichsten Gefühls, die nichts mit Logik und Satzbau zu tun haben. Wir lernten, daß beinahe jeder Satz im Munde jedes Menschen neue und überraschende Betonungen annimmt, weil jeder Mensch seinen ganz persönlichen Tonfall hat, seinen Rhythmus, seine eigene Musik" (11, 35/6). Das begrifflich genaue, lautlich klare und klanglich schöne Sprechen Possarts kann nicht anders verstanden werden als aus einem Mangel an ursprünglich gestaltender Kraft, über welche der ebenfalls stark bewußt arbeitende Kainz neben seinen Verstandesgaben

verfügen konnte. Nicht die Bewußtheit an sich entwertet eine künstlerische Leistung, wohl aber aus weiter zu erörternden Gründen ihr Vorwalten. Bei Possarts tyrannischer Textaneignungsmethode wäre übrigens für unbewußt aufspringende Gestaltungsantriebe gar kein Spielraum vorhanden gewesen; er lernte, mit Kayßler zu sprechen, seine Texte „zu gut“: „Jeder Schauspieler weiß, wie hinderlich für die Konzentration es ist, eine Rolle ‚zu gut‘ zu können ... es gibt in der Tat einen Punkt, wo der geübte und erfahrene Schauspieler aufhört zu lernen, um sich dem Text gegenüber jenes Maß von Distanz zu wahren, das nötig ist, um auswendig gelernte Worte scheinbar zum erstenmal sprechen zu können“ (10, 123).

Was die sog. Auffassung der Rolle betrifft, so entsteht sie bei Künstlern vom Schlage Matkowskys durch inneres Spiel und nicht durch theoretische Analyse. Die unversehens verwirklichte Napoleonsgebärde von Werner Krauß ist, insofern sie einen durchgehenden Wesenszug des darzustellenden Charakters zum Ausdruck bringt, bereits ein Stück schauspielerischer Rollenauffassung. So bildet sich spielend ein Charaktergefüge, das der Künstler dann natürlich auch bewußt für sich festlegen kann. Aber die Festlegung ist in keinem erdenklichen Falle Hervorbringung, und sie ist bei Künstlern dieses Schlages auch nicht vorwegnehmende Planung, was sie bei dem mit einer Analyse beginnenden Lewinsky zweifellos war. Dieser bedurfte darum auch „ausgiebiger Proben, um, wie er sagt, den Übergang vom Gelernten ins Lebendige zu vollziehen“ (20, 145). Bei jenen besteht eine solche Kluft zwischen Studium und Ausführung überhaupt nicht. Daß z. B. Fleck „keinen Charakter in seine einzelnen Teile zerlegen und überhaupt über seine Schöpfungen nicht bewußt Rechenschaft ablegen konnte, geht aus Urteilen L. Tiecks und aus einer Bemerkung Zelters hervor: Fleck habe bei den Donnerstagszusammenkünften in der Invalidenstraße gleich L. Devrient über seine größten Rollen wie ein ‚gewanderter Schneidergeselle‘ gesprochen“ (6, 116). Kein Wunder, denn er gewann seine Rollenauffassung nicht durch Bewußtseinsschritte: „Mein Studium ist ein anderes, indem ich eine Rolle ein paar Mal durchlese, bin ich augenblicklich im Charakter, und ich weiß, daß er mir nicht nur gelingen wird, sondern muß“ (6, 115). Desgleichen Mitterwurzer: „Ich versenke mich mit aller Sammlung in die darzustellende Dichtung. Wirkt sie überhaupt auf mich ein, so befällt mich bald ein eigener Zustand, in dem ich die Gestalten, namentlich aber die, welche ich darstellen möchte, leibhaft, greifbar, bestimmt in allen ihren beschriebenen und nicht beschriebenen Lebensäußerungen nicht vor mir sehe, sondern in mir. Was ich sein soll, und wie ich es sein soll, das steht in seinen wesentlichen Formen, erfüllt von einem ganzen Gefühlsinhalt eigentlich mit einem Schlage

vor meiner Seele ... Treten dieser Zustand und dieses Erleben nicht ein, so wird gewöhnlich nie etwas aus der Rolle; alle Anstrengung des Verstandes kommt ihr nicht bei. Und da ich jenen Zustand und seine Wirkung nicht erzwingen kann, so wird, falls man die Rolle von mir erzwingt, meine Leistung eine matte und unsichere sein" (14, 46). Wir lassen die Bewußtseinsfrage jetzt absichtlich in das Willensproblem einmünden, weil man dem bewußten Gestalten am besten von der effektorischen Seite her beikommt. In dieser Beziehung ist es sehr merkwürdig, daß in der Reihe der Größten sich kein einziger findet, bei dem das Gelingen seiner Darstellung nicht ganz und gar von den unwillkürlichen Impulsen zur Gestaltung abhinge. Eine Folge davon ist die ihnen allen gemeinsame Ungleichmäßigkeit des Spiels. Possart hatte natürlich „ein für allemal seine Rollen sozusagen in Partitur gesetzt und brachte sie jedesmal gleich richtig und gleich bedeutend" (5, 83). Und auch der unvergleichlich reichere Bassermann „ist, wie seine Rollenbücher ... ausweisen, ein vollkommen bewußter Arbeiter, der bis ins kleinste jeden Gang, jede Geste, jede Stellung, jeden Tonfall vorher festlegt und in den Grenzen des Möglichen Abend für Abend genau das Gleiche reproduziert" (2, 109). Wie hoch aber ein Künstler dieser Art — also etwa noch ein Ekhof, Iffland, Seydelmann oder Lewinsky — seine Leistungen auch gesteigert haben mag, nie hat er willentlich die dämonenhaft verwandelnden Kräfte aufgebracht, die sich jener Größeren bedienten, um zur Erscheinung zu gelangen, und die auch von ihnen nicht mit Gewalt verfügbar gemacht werden konnten. Ludwig Devrient „lebte seine Rollen, er spielte sie nicht. Daher kam es auch, daß er gar keiner Kunstgriffe mächtig war, um Rollen, die ihm nicht angemessen waren ... dennoch zu einer gewissen Geltung zu bringen, oder nur ihre Mängel glänzend zu verbergen, wie Iffland das meisterlich verstand. Was Ludwig Devrient nicht vollkommen leisten konnte, mißlang ihm auch total ... die künstlerische Technik war nur da in höchstem Maße in seiner Gewalt, wo er sich der innersten Lebensnerven und Lebensgeheimnisse einer Menschengestalt bemächtigt hatte" (1, 239). Für Fleck gab es „Augenblicke und Tage, wo ihn die gewöhnliche und sichere Führung gänzlich verließ, so daß er ‚eine Scene unnachahmlich groß und das ganze Stück schlecht' spielte, oft auch eine Rolle ganz verdarb oder denselben Charakter einmal vorzüglich und am nächsten Tage unerträglich wie ein hohler Komödiant gab" (6, 121). Ebenso spielte Mitterwurzer „heute in einer fast unheimlichen Inspiration oder voll glücklichsten Humors — und morgen unsicher, blaß, zerstreut, manieriert, ein Gegenstand des Verdrusses, wenn man doch das ungleich Packendere von ihm gesehen hatte" (14, 54). Und Matkowsky packte manchmal „einen befreundeten Kollegen am Oberarm, daß er

blaue Flecke bekam, und zischte zwischen Wut und Weinen: ‚Die Menschen sagen, ich hätte Abende, wo ich böswillig nicht möchte. Aber ich möchte immer; ich kann bloß nicht immer! Ich komme heute nicht rein in den Kerl‘ “ (3, 92).

Wenn uns so gerade von den weitaus stärksten Gestaltern der Theatergeschichte die Gestaltungsohnmacht des besten Wollens vielseitig bezeugt wird, sollte dann nicht jede merkliche Willensvorherrschaft in der Darstellung einer Rolle den Verdacht auf einen Mangel an gestaltender Kraft begründen? Wohlgemerkt, unser Argwohn gilt nicht der einzelnen Wollung, auch nicht der anlagemäßigen Energie oder Willensanspannbarkeit des einzelnen Schauspielers (A 226), sondern derjenigen Spielart der Willensstärke, die ein dauerndes Übergewicht des wollenden über das fühlende Verhalten bewirkt; wir nennen sie Willensvorherrschaft und kümmern uns hier nicht um ihre Ursachen, die natürlich entweder in großer Gefühlsarmut oder in einer übergewöhnlichen Stärke des Willens zu suchen wären, welche ihrem Träger erlaubt, auch noch das reichste und heftigste Gefühlsleben zu beherrschen, sondern wir forschen vor allem nach dem Grund, aus dem sie in jedem Falle einer Beeinträchtigung der künstlerischen Gestaltung gleichzusetzen ist. Von der einzigartigen „Lehre vom Willen“, die den ganzen zweiten Band des Klagesschen Hauptwerkes (W) einnimmt, geben die nachstehenden Zitate naturgemäß ein sehr unvollständiges Bild; sie enthalten eine Unterscheidung von Triebziel und Willenszweck samt ihren ausdruckskundlichen Folgerungen. „Gleich der Triebantriebsbewegung ist die Willkürbewegung zielbestimmt; aber das Ziel der Willkürbewegung ... ist v o r g e s e t z t. Wer etwas will, hat einen ‚Vorsatz‘ gefaßt, mag ihm das auch erst dann zum Bewußtsein kommen, wenn zwischen Entschluß und Vollbringen eine längere Zeitspanne liegt, sei es des Abwartenmüssens, sei es von Zwischenhandlungen im Dienste der Endabsicht. Im Triebantrieb w i r k t das Ziel als anziehende oder abstoßende Macht, die mit der Rückenkraft im Triebe ein Ganzes bildet; im Willensantrieb ist das Ziel vom Antrieb abgelöst und hat ihm gegenüber die völlig neue Bestimmung, ihn wie von außen her zu s t e u e r n ... Als Gegenstand eines Vorsatzes aber ist es notwendig begriffen oder denn ‚vorgestellt‘ ... und damit nun hat sich die Strebung, sofern sie zur Wollung wurde, bis in den Grund gewandelt ... An die Stelle triebergänzender Körperlichkeiten ist im Willensvorgang die Sache getreten, d. i. der bald existierende, bald nur gedachte Urteilsinhalt ... Die Anstrengung der Selbstbesinnung ist klein, die es erfordert, um sich Rechenschaft abzulegen, daß jenes Vorgesetzte, kraft dessen aus der Strebung die Wollung wird, im Verhältnis zum Ichpunkt des Wollenden die R i c h t u n g s c h l e c h t h i n bezeichnet, indem es uns als ein schlechtweg zu E r - Zielendes vor-

schwebt, dagegen niemals als etwas, das auf gekrümmter Bahn zu erreichen wäre. Das Willensziel kann uns näher oder ferner zu liegen scheinen, und es kann die Richtung zu ihm einen mehr oder minder großen Winkel mit der Richtung bilden, welche einzuschlagen ein andres uns nötigen würde; aber die Richtung selbst ist ausschließlich Richtung und somit gedankliche Gerade. — Dann aber sind wir gehalten, die Wirkung des Willensaktes auf die Antriebsgestaltung zunächst einmal als darin bestehend anzuerkennen, daß er, weit entfernt, Bewegungen hervorzurufen, die aus dem Antrieb sich entwickelnden vielmehr in der Zielrichtung festhält, jede Abweichung ihrer, soweit immer möglich, verhindernd. Der Wille ist also jedenfalls keine bewegende Macht, wie man seit zweitausend Jahren irrtümlich angenommen, sondern eine durch und durch steuernde Macht, und er stellt das Steuer, das schon dem Triebantrieb eigen, von Augenblick zu Augenblick auf Bewegungsgeradlinigkeit ... Das Wörtchen Zweck ... meinte .. ursprünglich den Scheibenmittelpunkt, den der zielende Schütze nur dann zu treffen Aussicht hat, wenn er noch das leiseste Schwanken von Arm und Hand unterdrückt! Besitzen wir den Begriff der Geraden, so scheint sie uns da und dort in der Natur zu begegnen ... Allein, mag die Zugkraft des triebergänzenden Bildes gelegentlich schon so zielgerecht wirken, daß wir die Abweichungen von der Geraden vernachlässigen dürfen, so wird ja wohl deswegen niemand auf den absurden Gedanken verfallen, das Tier sei imstande, den kürzesten Weg zu wählen; ebendas aber tut der Wille und zwar nicht etwa irgendwann, sondern immer und unbedingt" (A 180—3).

„Wir haben gesehen: wie der Urteilsakt unser Schauen, so stellt der Willensakt unser Wirken auf den Objektpunkt ein. Darin also besteht die Willensanspannung, daß wir die Lebensströmung wie zwischen den Wänden eines Kanals in der Zweckrichtung festhalten, indem wir durch mehr oder minder oft wiederholte Schrankensetzung sie hindern, in Seitenbetten auseinanderzustreben. Oder: die ‚Kraft' des Willens ist Hemmkraft und nichts außerdem. Bedeutet aber der Zweck nur die richtungweisende Stelle, die weder Anziehungskraft noch Abstoßungskraft besitzt, so kann der Willensakt an und für sich garkeinen Ausdruck haben. Ein nichts als wollendes Wesen wäre ein schlechthin vorgangsloses Wesen ... Da wir jedoch nicht den kürzesten Augenblick lang nur wollende Wesen sind, so muß unser Zustand des Wollens mittelbar gleichwohl zum Ausdruck kommen und zwar durch Einengung der Schwankungsbreite nicht etwa (wie im Triebbereich) der einen oder andern, sondern ausnahmslos jeder Bewegung, die der Hemmkraft des Willens erreichbar ist" (A 227/8). Auf die Frage, „ob es trotz der Unauszählbarkeit sachlich verschiedener Zwecke irgend-

etwas ihnen allen Gemeinsames gebe", lautet die Klagessche Antwort, „allen Wollungen spezifisch eigentümlich sei die Gebundenheit des Wollenden an eine personunabhängige R e g e l. Indem im Gegensatz zum Wünschen, das sich damit begnügt, Erfüllungen auszumalen, das Wollen die Handlungen vorbereitet, die sie herbeiführen, bedarf es des Wissens um die Verbindung von Mittel und Zweck, und das wieder gründet im Wissen um die Verbindung einer mechanischen Ursache mit einer mechanischen Wirkung. Wie jeder begreifliche Sachverhalt ein System ‚gesetzlicher' Wirkungsbedingungen ist, so jeder begreifliche Vorgang eine ‚gesetzliche' Abfolge seiner begriffenen Teile; und eben auf die ist angewiesen, wer das Ziel nicht bloß für wünschenswert hält, sondern es handelnd zu verwirklichen trachtet. Damit indes ist das Merkmal ermittelt, durch das sich der Z u s t a n d des Wollens vom Zustand nicht nur des Wünschens, sondern auch jeder triebhaften Regung grundsätzlich abhebt: das Gefesseltsein an das ‚Gesetz' der Tatsachen. Wie aber die Seele als wollende unter dem zusätzlichen Druck der N o r m steht, so zeigen ihre Äußerungen eine im Maße der Vorherrschaft des Willens wachsende Regelmäßigkeit. Die bisher allein erwogene Bewegungsgeradlinigkeit ist davon eine Teilerscheinung. Statt in der Geradheit der Linie das Nichtabweichen von der einmal begonnenen Richtung zu sehen, können wir ebensogut auch sagen, die Linie w i e d e r h o l e in jedem beliebigen Teilstück die Richtung des vorausgegangenen Teilstücks und sei dergestalt die Darstellung einer Regel" (A 230).

In der Welt der Tatsachen, an deren vom Denken aufgestelltes Gesetz der Wollende sich binden muß, gibt es, wie wir wissen, nicht Seele, Leben und Rhythmus wie umgekehrt in der Wirklichkeit der Erscheinungen keine Sachen, Zwecke und Gesetze. Gesetze sind Aussageformen von Regeln. Der Regel als einer geistigen Einteilung von Raum- und Zeiterscheinungen in gleiche Einheiten, deren Anordnung den Charakter einer Wiederholung des maßgebenden Bestandstückes trägt, stellten wir unter 1, d den Rhythmus als den nach keinem Gesetz abfolgenden Erneuerungsvorgang gegenüber, der immer nur ähnliche und abermals ähnliche Formeigentümlichkeiten hervorbringt. „Nun aber wissen wir: wie der Rhythmus Ausdruck des Lebens ist, so ist ein Ausdruck der Geistigkeit des Lebens die Verdrängung des Rhythmus durch die regelnde Kraft des Gesetzes" (A 302). Es ist die Gestaltungskraft des Menschen, die sich in der Hervorbringung störungslos perlender Rhythmen beweist, und es ist andererseits seine Fähigkeit zur Grenzensetzung, von der das Inkrafttreten einer Regel zeugt. Und jetzt beachte man: zwischen Grenze und Form gibt es weder anschaulich noch wesensmäßig eine Gemeinsamkeit oder einen Übergang, da erstere, streng genommen, außerraumzeitlich und deshalb nicht erscheinungsfähig, folglich auch ganz und gar

gestaltlos ist (W 506), letztere dagegen raumzeitliche Erscheinung und folglich unbegrenzt. Das geformt Erscheinende ist überall ein durch die ganze Gestalt sich fortpflanzender Rhythmus, dessen Eigenform durch ein von außen her regelndes Bewußtsein und einen äußerlich lenkenden Willen (welcher ja Hemmkraft ist und nichts außerdem), kurz, durch ein auferlegtes Gesetz weder erst gebildet noch auch inhaltlich unmittelbar verstärkt, wohl aber u. U. empfindlich gestört wird. Störungen seitens des hier unvermeidlichen Bewußtseins k ö n n e n Stauungen und derart für den Gestaltungsdrang mittelbar der Anreiz sein, die hemmende Regel und ihr tötendes Gleichmaß mit rhythmischem Ausdruck verstärkt zu überfluten. Aber auch in diesem Falle ist das regelgebende Vermögen ersichtlich nicht selber das formgebende; doch stellt er, weil hier die Gestaltungskraft der widerstehenden Regel überlegen ist, den für das Kunstschaffen günstigsten, nämlich den stilbildenden Fall dar: „so gewiß der Widerstreit des Willens mit den Trieben oder, wirklichkeitswissenschaftlicher gesprochen, des Geistes mit der Seele die Gestaltungskraft stört und die Vollkommenheit der F o r m beeinträchtigt, so gewiß k a n n er bei bedeutender Lebenstiefe das erzeugen, was man an menschlichen Leistungsniederschlägen deren S t i l zu nennen gewohnt ist"; Kunststile pflegen zu erwachsen „aus dem bald siegenden, bald unterliegenden Kampf der Gestaltungskraft mit der rhythmuswidrigen Macht der Regel" (A 321).

Bei allgemeiner Vorherrschaft des denkenden und wollenden über das fühlende Verhalten wäre der Sieg über die Regel selbst dann nicht möglich, wenn die Stärke und Tiefe des Gefühlslebens an sich dazu genügen würde. Die besagte Vorherrschaft äußert sich ja gerade in planmäßiger Eindämmung aller Gefühlsäußerungen, und das um so deutlicher, wenn der Antrieb zu ihnen sehr heftig ist. „Je mehr im Innern der Geist das Leben überwältigt hat, umso mehr tritt an der Erscheinung des Innern der Rhythmus hinter der Regel zurück" (A 302). In ebendemselben Grade büßt deshalb die schauspielerische Leistung an verwandelnder Kraft ein und regt statt der Mitbewegbarkeit des Schauenden nur noch sein Zuschauen und seine theoretische Vernünftigkeit an, die nun den vielleicht immer noch effektvollen, vielleicht sogar scharfsinnig kommentierenden Ausführungen des Darstellers folgen. Eine solche Darstellung kann, wenn sie stark stilisiert ist, durchaus auf übermitteler Formstufe stehen, was sich z. B. bei einem so gebildeten Künstler wie L e w i n s k y von selbst verstand. Man lese aber in seiner Biographie nach (20), welchen qualvoll empfundenen Notständen der Gestaltungskraft dieser Meister der vereinfachenden Linie seine ebenso sichtigen, wie farblosen Gestalten abrang. In der Kunst, wo der Zweck aller bewußten Übung nicht deren notwendige Regelmäßigkeit, sondern gerade

die Überspülung der Regel vom außergeistigen Rhythmus sein muß, hat es gar keinen Sinn, das Vorwalten der rezeptorischen oder effektorischen Geistigkeit positiv zu werten; denn es ist nun einmal gleichbedeutend mit einer merklichen Beeinträchtigung jedes rhythmischen Fließens und will daher stets aus dem Gesichtspunkt einer Behinderung der formenden Kräfte, eines Widerstandes gegen tiefere Wirklichkeitsfühlung und einer Lebensberaubung des Gefühlsausdrucks aufgefaßt sein. Es ist gewiß ein sittlich anerkennenswertes, weil all die launenhafte Bequemlichkeit der damals anhebenden „Moderne" bekämpfendes Zeugnis seines Berufsethos, wenn Lewinsky sagt: „Man muß immer spielen, als hätte man ein Parterre von Kennern vor sich" (20, 254); aber es stellt zugleich eine der urwüchsigsten Künste der Menschheit in das Licht einer bloßen Auslegekunst und legt dem Schauspieler anstelle magischer Bildverwirklichungen die Vorführung blasser „Ideenmaskeraden" nahe. Immerhin hat Lewinsky auch da, wo seine Ausdruckskraft hinter den Anforderungen der Rolle zurückblieb, stets noch einigermaßen lebendige Interpretationen der Absichten des Dichters gegeben. Possart dagegen, bei dem die Verstandesvorherrschaft so eindeutig wie bei keinem zweiten der von uns herangezogenen Künstler das Anzeichen äußerster Gestaltungsschwäche war, hatte Epochen der Manieriertheit, wo er den Ausdrucksgehalt, der ihm nun einmal nicht zufloß, mit dem bloßen Willen hervorzubringen suchte. Ein aussichtsloses Bemühen, neben dessen unfruchtbarer Anstrengung sogar auf die abstrakteste Stilisierung ein Schimmer von echter Kunst fällt! Als in der 2. Szene des 2. Aktes der „Räuber" der alte Moor scheinbar gestorben ist, schreibt Schiller vor: „Franz hüpft frohlockend herein". Possart als Franz „sieht sich an der Türe drei-, viermal um, streckt einen Fuß weit herum, beugt den Oberkörper zurück, um sich nochmals zu vergewissern, daß er allein sei, kriecht dann unter den gräßlichsten Zuckungen in furchtbaren Pausen gegen die vermeintliche Leiche, stößt unartikulierte Laute aus und stürzt unter den barocksten Gesten mit einem häßlichen Ton, der allem, nur nicht einer menschlichen Stimme gleichsieht, zur Tür hinaus" (5, 84). Und wenn auch seine späteren Meisterleistungen diese krampfhafte Gewolltheit des ihm einmal verwehrten Ausdrucks nicht mehr aufwiesen, so konnte doch ihre kluge Bemessenheit immer nur darauf aufmerksam machen, daß hier sozusagen leere, gesichtslose Antriebe von einem eisigen Intellekt nach strengen Vorsätzen gesteuert wurden. Wir geben davon ein Bild mittels zweier Rezensionen seines berühmten „Advokat Berent", deren Abfassungszeiten 32 Jahre auseinanderliegen. 1880: „Ich sah vor mir einen ungemein fleißigen, in gewissem Sinne scharfblickenden Schauspieler, der sich viel Technisches zu eigen gemacht, und der wenigstens äußerlich im Geiste eine Rolle zu spielen weiß. Er legt sich seine bunten

Stifte zurecht, die er merkwürdig geschickt zu ordnen versteht. Ein Zusammenhang von innen heraus ist nicht vorhanden. So war bei seinem Advokaten alles gut in Ordnung, — der Krückstock und das lahme Bein, das Schnupftuch und die Tabaksdose, — und das Spiel mit diesen Dingen war aufs verständigste berechnet. Ach, hätte er einmal daneben-gegriffen, wie Franz Liszt es auf dem Klavier tut! ... Herr Possart hat zu viel Bewußtheit zum Künstler, nicht jene Bewußtheit, die das Genie vollendet, sondern die niedrigere, die das Genie ersetzen möchte" (21, 140). 1912: „Die Gastierrolle in Björnsons ‚Falissement' kommt auf den Großhändler Tjaelde zugehinkt. Kein Mensch mit zwei graden Beinen kann so harmonisch gehen, wie Possart hinkt. Er soll grüßen. Langsam hebt er, in schöner Rundung, den Arm und erweckt die Vorstellung, daß er den Hut packen will. Aber in genau bemessenem Abstand von der Krempe streckt er die gepflegte Hand lang aus, daß die Fingerspitzen den Rand berühren, und greift dann erst zu. Noch ist kein Wort gefallen; und schon haben wir von seiner Affektation, seiner Pfauengrandezza, seiner Vorsintflutlichkeit einen so kräftigen Hauch verspürt, daß sein Singsang kaum mehr überrascht ... Es kommt Herrn Possart gar nicht darauf an, bei den sachlichsten Sätzen ein bißchen zu weinen. Wo Eile not tut, entfaltet er ein rotes Taschentuch, legt es auf den Tisch, zückt eine Schnupftabaksdose und glaubt vielleicht wirklich, mit solchem Gespiel diejenige Naturwahrheit zu leisten, die in einem bürgerlichen Schauspiel verlangt wird. Es scheint zu dem gleichen Ende zu sein, daß er manchmal die Stimme dämpft. Aber kein Ausrufer kann lauter schreien als dieser Mime mit seinem diskreten Gesäusel. Seine Gefühlstöne verbreiten Furcht und Schrecken ..." (9, 103/4).

Bedenken wir jetzt, „daß es kein Gebiet menschlicher Betätigung gibt, das nicht die Erlernung und Beherrschung überlieferter Regeln erfordern würde, so sehen wir das Eigenleben des Menschen in einen ständigen Kampf mit der Macht der Schablone verwickelt und gewinnen deshalb den Maßstab für s e i n e Ursprünglichkeit durch Veranschlagung dessen, worüber es Herr geworden, indem es die R e g e l e i n v e r l e i b t e" (A 302). Im Vorgang solcher Einverleibung liegt die praktische wie die theoretische Lösung der Bewußtseinsfrage. Jede Maßnahme des künstlerischen Bewußtseins ergeht zum Zwecke der Herausarbeitung des anfangs dumpf erfühlten, nach und nach greifbar hervortretenden „Motivs", welches immerdar der Erscheinungsversuch eines Rhythmus ist. Alle Bewußtseinsschritte machen zusammen das aus, was an einer Kunst deren Technik zu heißen pflegt, die bekanntlich erst dann vollkommen gehandhabt wird, wenn der Beschauer sie nicht mehr bemerkt. Die „Gesetze" einer Kunst sind samt und sonders Gesetze ihrer Technik und haben im Vollendungszustand des Werkes kein Daseins-

recht mehr. Die vollendete künstlerische Leistung ist Ausdrucksform nur noch des in ihr wirkenden Rhythmus und weist keine Spuren von jener vorläufigen Regelmäßigkeit mehr auf, die dem noch unausgestalteten Rhythmus während des Schaffensprozesses als Brücke diente. Gesetze sind Notkonstruktionen des dem Gestaltungsziel unterworfenen (nicht es bestimmenden) Geistes, und jede Technik gipfelt in ihrer absichtlichen Selbstaufhebung zugunsten des in ursprünglichen Rhythmen sich darstellenden Wesens der künstlerischen Form. Daraus ergibt sich, daß in einer Kunst, wo der Gestaltende mit seiner ganzen Person zugleich das Gestaltete darstellen muß, die wohlvorbereitete Gestaltung sehr wohl in einem gleichsam schlafwandelnden Zustand vor sich gehen kann, da denn das Zustandekommen des bezwingenden Ausdrucks jedenfalls ganz und gar davon abhängt, wie weit sich der Gestaltende aller rhythmuswidrigen Besinnungs- und Willenstaten zu entschlagen vermag. Dasselbe etwas konkreter mit den Worten Kayßlers gesagt: „Wer je als ausgebildeter Schauspieler eine Rolle studiert und gespielt hat, wird wissen, daß man die Fähigkeit, seine Rolle lebendig zu gestalten, d. h. im rechten Sinne zu ‚spielen', erst dann fühlt, wenn man im Studium der Rolle so weit gekommen ist, daß man keinen Gedanken mehr an Text oder Stellungen und anderes Technische zu verschwenden braucht, sondern sich mit voller Geschlossenheit, mit seiner ganzen Persönlichkeit, ruhig und doch ganz innen auf alle Möglichkeiten angespannt, der Situation überlassen kann. Man hat gleichsam die Rolle und den Sinn und die Gedankenfolge des ganzen Stückes mit allen Poren in sich aufgesogen, Rolle und Stück sind integrierender Bestandteil der menschlichen Person geworden, und der wohlvorbereitete Schauspieler betritt am Abend der Vorstellung die Bühne gleichsam als ein zum zweiten Male Unbefangener, als ein Neuer, der das, was im Stück vorgeht, imstande ist, als neu, zum ersten Male zu erleben, denn diese Illusion soll er ja im Zuschauer erwecken" (10, 120/1). Und in diesem Sinne, daß der Schauspieler als Gestalt ein anderer ist als der Schauspieler als Gestaltender, lassen sich auch die nachstehenden Sätze von Werner Krauß verstehen: „Schauspieler, die von sich wissen, von ihrem Dasein auf der Bühne, sind keine Schauspieler. Nur wer ‚mitten drin', tief im Gefühl des neuen Lebens steckt, wer sich vergißt und das Andere, das Neue erlebt, der ist ein Schauspieler ... Die schwersten Tage sind immer kurz vor einer Premiere. Ich tobe wie ein Wilder. Ich befehle, verlange, frage im Ton der Rolle. Mag es Wallenstein, Hannibal oder sonstwer sein. Ich schreite anders, spreche anders, meine Bewegungen sind anders ... Ich bin Wallenstein oder Hannibal. Ich bin ein anderer!" (16, 14/5) Um schließlich von dem ungewollt rhythmischen Sichereignen der vollkommenen Rollengestaltung noch ein recht lebhaftes

Bild zu geben, lassen wir uns von Schlenther eine Szene Matkowskys als Edgar im „Lear“ schildern, die gegen die ausdruckslose Gewolltheit der Possartschen Darstellungsmanöver hervorragend absticht: „Wenn er sich als verkleideter Bauer die Ärmel hochstreift, vor den Vater tritt und ruhig der blanken Klinge (dieses hochmütigen Lakaien Oswald) entgegensieht, ohne noch recht zu wissen, wie sich wehren; wenn er dann von ungefähr einen langen Knüppel vom Boden greift und dem Gegner das Schwert aus der Hand schlägt, wenn er diesem in schönster Gemütsruhe ‚die Zähne stochert‘ und zuletzt zum Vater sagt: ‚er ist tot, nur schade, daß ich sein Henker mußte sein‘, — so geschah das alles mit einer wundervollen Vereinigung von edelmännischer Pöbelverachtung und kindlicher Naturkraft; und den Ernst der Situation durchschimmerte ein naiver Humor, der alles belebte“ (3, 112).

c) Die darstellende Bewegung.

Unsere Ausführungen über die „Welthaltigkeit“ des Erlebnisausdrucks (3, a) bedürfen noch einer entscheidenden Erweiterung. Zwar dürfte es ohne Erläuterung verständlich sein, wenn Klages allen Gefühlen, die sich in Gestalt eines Antriebs zum Sichöffnen äußern, die größere Tiefe, Weite und Welthaltigkeit zuerkennt im Vergleich mit denen, die als Drang zur Abkehr und Vereinzelung hervortreten. Als Musterbild jener wählt er — etwa in Gegenstellung zum umweltantrotzenden Zorn — die immer schenkende Freude und mißt geradezu „allen ausgeprägt welthaltigen Gefühlen, also auch den Gefühlen des Erhabenen, des Tragischen, der Wehmut, der Vergänglichkeit, ja, des Weltleids, eine bald entferntere, bald nähere Freudeähnlichkeit“ bei (A 177). Eine ausdruckskundliche Untersuchung der alten Frage nach dem Grunde unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen fände hierin einen Fingerzeig. Jedenfalls steht es außer Zweifel, daß die Schaubühne eben in dem Maße zu den „Brettern, die die Welt bedeuten“ wird, in welchem die Rollengestaltung jedes einzelnen Künstlers sich auf dem Untergrund eines derart weltaufschließenden Fühlens vollzieht. Obwohl aber nun die Gabe des inneren Auffüllens einer Rolle mit Weltstoff unzweifelhaft eine Ausdrucksgabe ist, ist sie es doch nicht völlig im bisher allein erörterten Sinne dieses Begriffs. Kunstgestaltung erwächst zuletzt nicht aus der reinen Ausdrucksbewegung, sondern aus einer anderen, jetzt abzuleitenden Komponente der vitalen Bewegung: der „darstellenden“. Wir hörten ja unter 3, a, daß die Ausdrucksbewegung in engerer Wortbedeutung ihren Sinn in sich selbst trage. Ziel des bloßen Ausdrucksdranges ist einfach seine Entladung in Körpervorgänge, die er

durch seine Wesensbesonderheiten unmittelbar modelt, so daß sie die Miene des zugrundeliegenden Gefühls annehmen. Der ganze Vorgang läßt sich kraft innerer Mitbewegbarkeit aus der Art seines Verlaufs vollkommen verstehen und verlangt keinen Blick darüber hinaus. Eine Bewegungsweise aber, der wir gestaltende Tendenzen anmerken sollen, kann dem Wesen nach nicht auf bloße Entladung eines inneren Dranges abzielen. Vielmehr muß das Ziel des auch in ihr sich rührenden Antriebs die anschauliche Herausstellung eines Bedeutungsgehaltes sein, der über ihren jeweiligen Verlauf hinausliegt. Das kann man an den modellierenden Bewegungen des Plastikers sehr leicht, an den scheinbar ergebnislosen Bewegungen des Schauspielers dagegen nur sehr schwer zeigen. Die vor den Sinnen vergehende, nur in der Erinnerung „bestehende" Schauspielkunst hat deshalb so manchen ihrer Theoretiker zu der Annahme verführt, daß sie ein rein expressives Geschehen und außerstande sei, vom Darsteller abgetrennte Inhalte zu erschaffen. Freilich müssen auch diese Theoretiker einräumen, daß der zuschauende Blick nicht dem persön-Ausdrucksverhalten des Schauspielers, sondern der darin sich darstellenden Rollengestalt gilt. Folglich lassen sie den Künstler seine Rolle nicht eigentlich mehr gestalten und darstellen, nein, sie geben in etwas unklarer Umkehrung des Sachverhalts zu verstehen, daß im Grunde die Rolle den Künstler gestalte, und zwar so lange und so weit, bis er nicht mehr er selbst, sondern die Rolle „sei". Durch Versenkung in den Gefühlsgehalt des Textes werde er in eine Abart des medizinisch bekannten Hypnosezustandes versetzt und diene nun dem Dichter als Unterlage ihm selbst nicht mehr zugehöriger Ausdrucksvorgänge; so (in unmöglicher Übertreibung der Sainte Albineschen Gedankenrichtung) Max Martersteig (14). Damit wäre die Schauspielkunst aus der Reihe der anderen Künste herausgenommen, denn bei den übrigen ist es ja handgreiflich, daß sie nicht erzwungene Expressionen, sondern Gestaltungen sind. Mag Schauspielernatur immerhin „Dirnennatur" sein, wie K a i n z schroff gesagt hat: „Wir sind, solange wir auf der Bühne stehen, nichts andres als geistige Dirnen, mit denen die Herren Dichter anfangen, was ihnen beliebt. Wer den Heroismus dazu nicht hat, der soll Komödie nicht spielen, sondern ansehen" (19, 122), — die Hypnosetheorie scheitert an ihrer Unanwendbarkeit auf Gestaltungen überhaupt. Dennoch wäre sie unausweichlich, wenn der menschliche Ausdruck gleich dem tierischen sich in expressiven Lebensäußerungen erschöpfte. Wir zeigen zunächst, daß das nicht der Fall ist, und greifen dabei auf das zurück, was im 2. Kapitel über die menschliche Rezeptivität gesagt wurde.

Der Umschlag der Erlebnispole, durch den Klages den Übergang vom Tier zum Menschen sich vollziehen läßt, bewirkte ein Übergewicht des Schauens und Anschauens über das Empfinden und somit eine Er-

weiterung des Gesichtskreises, die dem neuen Wesen gestattete, in der Erscheinungswelt mehr zu sehen als eine Welt von Triebergänzungen. Das bedeutete vor allem, daß die nur schaubare Ferne vor der Nähe empfindbarer Körper ein bis dahin unbekanntes Erlebnisgewicht bekam. Zwar kann auch das Tier in die Ferne blicken, doch wird das Entfernte immer nur den Drang zur freundlichen oder feindlichen Näherung oder auch zur Flucht in ihm erwecken, falls es überhaupt geeignet ist, seine Antriebsbereitschaft zu erregen. Dagegen ist der Mensch in der Lage, sich schauend vom „Fernen als Fernem" (A 266) fesseln zu lassen, wodurch dem Erschauten unverkennbar ein triebunabhängiger Eigencharakter zugestanden wird. Dem „E r blicken von etwas" hat sich bei ihm hinzugesellt ein unverlangendes und trotzdem anteilvolles „Blicken a u f etwas" (A 266), dessen anlagemäßige Vorbedingung ein ungemeines Erstarken der A n schauungsgabe ist. Und diese wird nun statt von innerleiblichen Bedürfnissen ganz und gar von den Charakteren des Sinnenraumes beherrscht und gelenkt. Denn der Anschauungsraum ist im Gegensatz zum mathematischen Raum von lauter erlebbaren Qualitäten erfüllt. „Der mathematische Raum ist unendlich, der Anschauungsraum endlich; in jenem sind die Dimensionen miteinander vertauschbar; in diesem nicht, daher nur in ihm ein wirkliches Oben und Unten, Vorn und Hinten, Rechts und Links stattfindet; der mathematische Raum ist stumm und farblos, der Anschauungsraum farbig und klingend; jener unkörperlich und stofflos, dieser von Körpern besiedelt und nur im Hinblick auf sie zu erfassen; im Sinnenraum hat deshalb die Richtung von oben nach unten zugleich die Bedeutung der Wirkungsrichtung der Schwere oder der fallrechten Richtung, welchem zufolge höhenverschiedene Lagen Charaktergegensätze wie des Steigens und Sinkens, des Leichten und Schweren, des Lastenden und Tragenden darstellen können" (A 245/6). Dementsprechend ist es das Unterscheidende des menschlichen Anschauens, daß ihm sämtliche Sinneseindrücke im Lichte von ebenso vielen „Darstellungsformen des Weltwesens" (A 244) erscheinen. So wird etwa das anschaulich Oben- oder Vornbefindliche, das Hellfarbige und -klingende als wertüberlegen erlebt im Sinne des Gebietens, Führens usw. gegenüber dem Unten- oder Hintenbefindlichen sowie dem Dunkelfarbigen und -klingenden. Dieselbe Polarität kann jedoch eine Wertumkehrung durchmachen, wenn die Erlebnisrichtung nicht von oben nach unten, sondern von außen nach innen, vom Kreis zur Mitte, von der Oberfläche zum Grunde geht: dann tritt am Oben- oder Vornbefindlichen, an der hellen Farbe und dem hohen Ton der Charakter der Äußerlichkeit, Flachheit und Ungewichtigkeit hervor gegenüber dem tieferen, schwereren und innerlicheren Unten- oder Hintenbefindlichen, der dunklen Farbe und dem tiefen Ton. Derartiges wird, wie gesagt, im Anschauen unmittelbar erlebt als Darstellungs-

form des Weltcharakters. Aber die innerseelische Polarität von Eindruck und Ausdruck läßt erwarten, daß es im Verhalten des Menschen auch wieder zum Ausdruck kommt. Und das geschieht in der Tat durch die „darstellende Bewegung", die nichts anderes ist als die der menschlichen Vitalität abgerungene „Antwort" auf jene so gewaltig angewachsene „Ansprache" der Erscheinungen, von der in 2, e die Rede war. Das menschliche Ausdrucksverhalten gipfelt nicht in der bloßen Expressivität des Erlebens, sondern in der Erlebnisdarstellung.

Damit haben wir auch diejenige Spielart der vitalen Bewegung gefunden, die über sich hinausweist, insofern nämlich das Ziel der darstellenden Bewegung eine ihrem Verlauf gegenüber selbständige Gestalt ist. Wir verdeutlichen das durch eine Skizzierung der beiden Äußerungsweisen des Erstaunens. Erstaunen drückt sich aus im weiten Aufreißen der Augen, Hochziehen der Brauen, Querfalten der Stirn, unbewußten Öffnen des Mundes (zur Verringerung der Atemgeräusche), gegebenenfalls im lauschenden Stehenbleiben u. v. a. und wird dergestalt, zumal wenn es den Charakter des unangenehmen Überraschtseins, der Bestürzung, annimmt, von dem mich begleitenden Hund dank seiner Mitbewegbarkeit sofort im Sinne eines Orientierungsdranges verstanden. Erstaunen stellt sich dar in der die Erlebnisrichtung veranschaulichenden Bezugnahme des Erstaunenden auf das Erstaunliche durch die gleichfalls unbewußt und impulsiv dem Gefühl entspringende Bewegung des Zeigens oder Hinweisens, welche nach Klages „die Grundform aller darstellenden Bewegungen" ist (A 263). Und die kann mein Hund so wenig verstehen, daß er sie u. U. sogar als expressive Greif- oder Schleuderbewegung mißversteht. Zu ihrer Gehaltsauffassung ist nämlich außer der seelischen Mitbewegbarkeit eine von den Leibestrieben losgekettete Anschauungsgabe erforderlich, die anstelle bloßer Drangentladung hier das Deuten einer über die Bewegung hinaus und quer durch den Anschauungsraum verlaufenden Richtung zu bemerken erlaubt. Dem Tier fehlt aber sowohl die hierzu nötige Rezeptivität als auch ihr effektorisches Gegenüber, die Fähigkeit zum begierdelosen Zeigen. Daß im übrigen gerade der den Menschen auszeichnende Drang zur Vergrößerung des Rundblicks zugleich mit der Zeigegebärde den aufrechten Gang hervorgebracht haben dürfte, ist eine der ansprechendsten Vermutungen von Klages (A 267 f.). Man versteht, daß nach einem solchen Sichexponieren der Mensch zu einem Wesen wurde, das seine Erlebnisse nicht mehr bloß expressiv entlud, sondern mit der gleichen Unwillkürlichkeit darstellend zu veranschaulichen trachtete. Der Veranschaulichungstrieb, der die unbewußt darstellende Bewegung hervorbringt, zeigt sich nun ganz und gar von den besprochenen Richtungscharakteren des Sinnenraums abhängig. So veranschaulicht der bewundernde Blick mit seiner unwillkürlichen Aufwärts-

richtung das Gefühl der eigenen Wertunterlegenheit gegenüber dem verehrten Meister oder Führer, dessen Stellung gemäß der Symbolik von Oben und Unten über der eigenen gesucht wird. Sinnentsprechend kommt der verachtende Blick von oben herab. Die machtbetonten Gefühle des Schützens, Segnens, Bevormundens, Protegierens und Herrschens stellen sich dar durch „Ausstrecken des Armes mit nach unten gekehrter flacher Hand" (A 252); und es ist ebenso ersichtlich die tiefgefühlte Minderwertigkeit des Untenbefindlichen, dergemäß vom Darstellungstrieb den mannigfachen expressiven Zügen der Demut die unwillkürliche Nackenbeugung, den mannigfachen Ausdruckszügen der Furcht das Niederkauern hinzugefügt werden kann. Der anschauliche Wertgegensatz des beherrschenden Lastens zum untergebenen Tragen hat überdies bei allen Völkern der Erde zahlreiche „Gesten" hervorgerufen, so die Verbeugung, den Kniefall oder den recht eindrücklich darstellenden Hofbrauch, den Hebbel einmal verzeichnet: „Jeder Adlige, der in Peru vor dem Inka erschien, mußte zum Zeichen seiner Abhängigkeit eine leichte Last auf der Schulter tragen" (8, Nr. 6308). Dem sichtbaren Oben entspricht das hörbar Helle des „hohen" Tones, mit welchem sich darum sprecherisch Siegesgefühle, Freuden und Begeisterungen aller Art ungewollt veranschaulichen können. Und wie die hohe Tonlage die allgemeine Mittelpunktsflüchtigkeit des Freudeausdrucks darstellend unterstützt, so können die der unteren Zone des Sinnenraums verwandten „tiefen" Sprechtöne des Kummers, Grames und der Trauer die allgemeine Zentripetalität des Schwermutausdrucks ebenfalls darstellend unterstreichen. Um auch für die angedeutete Wertumkehrung ein Beispiel zu geben, greifen wir den Gegensatz von Vorn und Hinten heraus: wer hervortritt und vornan steht, wünscht dadurch die hervorragende Bedeutung seiner Person an den Tag zu legen; so unmittelbar das verständlich ist, so einleuchtend ist es andererseits, daß der Blick der Sehnsucht oder des Träumens in die Ferne schweift, statt sich auf Nahes und Vordergründiges zu heften, denn der Hintergrund ist auch die Darstellungszone des Tiefen und Geheimnisvollen.

Es ist wohl nicht mehr zu verkennen, daß die darstellende Bewegung nicht wie die expressive in sich selbst verständlich ist. Man versteht sie vielmehr erst nach einem Blick auf das anschauliche Verhältnis des Bewegungsträgers zum ihn umgebenden Sinnenraum. Man versteht sie also als Haltung, nämlich als Einhaltung einer Richtung und insofern einfach als Gestalt. Angesichts ihrer Durchtränkung mit den Charakteren der Sinnenwirklichkeit durften wir unter 3, a dem menschlichen Äußerungsvermögen ohne weiteres seine unvergleichliche „Welthaltigkeit" zuerkennen. Daß übrigens auch die darstellende Bewegung in der Wurzel vital und außergeistig ist, wird durch ihren Impulscharakter bewiesen. Gleichwohl steht

sie dem Einfluß der persönlichen Geistigkeit in ganz anderem Maße offen als der Gefühlsausdruck. Die Verbindung des Darstellungsdranges mit dem Bewußtsein ist erklärlicherweise genau so eng wie die zwischen Anschauungsgabe und Bewußtsein und beginnt jedenfalls noch unterhalb des einzelnen Willensaktes, der die darstellende Bewegung modifizieren will. Im Gegensatz zu den vorwiegend expressionsfähigen und darum bei den Tieren ähnlich auftretenden Gefühlen des Mißtrauens, der Vorsicht, Furcht, Neugierde, Angriffslust usw. verlören nach Klages die vorwiegend darstellungsfähigen Zustände der Bewunderung, Anbetung, Sehnsucht, Wehmut, Verachtung, Überheblichkeit, Ironie, des Neides und Hohns „durch Ausschaltung des Geistes grade ihr Wesentliches"; und zwar aus folgendem Grunde: „zwischen der Wollung, die den Menschen effektorisch vom Tier unterscheidet, und dem ihnen beiden gemeinsamen Triebantrieb, steht das nurmenschliche W ü n s c h e n, das — immer dem Ich entspringend — die Fähigkeit erheischt, an etwas Nichtgegenwärtiges zu denken ... Fügen wir hinzu, es sei einerlei, ob man sagt, jeder Regung des Menschen könne ein Wünschen oder es könne ihr eine Vergegenwärtigung des wünschbaren Sachverhalts folgen, so überzeugt man sich sofort, daß o h n e Vergegenwärtigung der Antriebsziele die an zweiter Stelle erwähnten Zustände wie des Bewunderns, Anbetens, Neidens usw. überhaupt nicht mehr stattfänden; daher sie gänzlich außerhalb der Lebenskreise des Tieres liegen und neben unmittelbar ausdrückenden Erscheinungsdaten darstellende aufweisen müssen" (A 244). Diese verhältnismäßig tiefe Verquickung von Darstellungsvermögen und Geistigkeit macht dann auch die Veranschaulichung von Gefühlen möglich, die ich im Augenblick gar nicht habe. In das System der Richtungscharaktere des Sinnenraums kann ich mich jederzeit willentlich eingliedern. Ich kann z. B. demütig den Nacken beugen und dabei sowohl ganz unbeteiligt wie sogar von Ironie oder Haß erfüllt sein. Es ist die äußere Zielbestimmtheit der darstellenden Bewegung, die so etwas ermöglicht. Für die schauspielerische Technik ist das natürlich von besonderer Bedeutung. Doch steht es ja nach unserer Beantwortung der Bewußtseinsfrage fest, daß der bloße Wille zur Gefühlsdarstellung ohne den vitalen Drang und also einen wirklichen Anhauch des darzustellenden Erlebnisses immer nur grobe, schematische und leblose Produkte heraufzuführen vermöchte. Der Wert jeder willentlichen Darstellungszucht steht daher lediglich auf der Höhe eines Hilfsmittels, das seinen Dienst erst dann getan hat, wenn es dem vielleicht mißgestimmten Künstler durch bewußte Hineinsteigerung in die seelische Lage der Rolle einen echten Äußerungsimpuls ablockte. Denn nur der vitale Impuls kann die Rolle mit lebendigem Ausdruck füllen und glücklichenfalls auch die willkürlich

nicht zu erzeugenden Ausdruckswerte (im engeren Sinne) des dargestellten Gefühls ans Licht tragen.

Im Drang und Vermögen zur darstellenden Bewegung erblicken wir also den Ursprung jeglicher Kunstgestaltung. Wie die Triebe aus dieser Wurzel in die weitausgezweigten Gebiete der einzelnen Künste gelangen, brauchen wir nicht zu verfolgen. Was den Schauspieler angeht, so ist er als Künstler ohne fremdes Material der Wurzel ziemlich nahe geblieben. Dennoch unterliegt es jetzt keinem Zweifel mehr, daß auch seine Kunst gleich jeder anderen selbständige Gestalten erschafft. Der Sinngehalt darstellender Bewegungen wird ja schon außerkünstlerisch dem Eindruck ihrer Endgestalten abgewonnen, so unfest und fließend diese auch sein mögen. Und auf der Bühne schafft sich dann der ganze Mensch zur künstlerischen Form eines in seinen Bewegungen und Verhaltungen dargestellten Wesensgehalts um. Formen, künstliche sowohl wie natürliche, sind für die Anschauungsgabe stets Darstellungsformen irgendwelcher Charakterzüge der Welt, und die Formengattung, die man „Rolle" nennt, ist eine der künstlerischen Darstellungsformen für menschliche Erlebnisse und Schicksale. Unzweifelhaft ist sie eine vollwertige Kunstform und das rollenbildende Verhalten ein echter Gestaltungsvorgang. Denn dies Verhalten hebt den ganzen Menschen aus seiner privaten Sphäre in die Sphäre einer sich selbst bedeutenden und den Darstellungsträger völlig umkleidenden Gestalt hinaus. Wenn z. B. der Schauspieler Paul Wegener sich bei seinen öffentlichen Vorträgen über chinesische Philosophie, in einem Lehnstuhl sitzend, von vorn her durch scharf umrandendes Scheinwerferlicht anstrahlen ließ, gehorchte er offenbar demselben Drang, dem auf der Bühne die Erfindung des Rampenlichts entgegenkommt: er stellte sich als Vortragenden dar und spielte — übrigens ganz ohne Pose — die Rolle des Redners und Lehrers. Derart mit seiner Person etwas darstellen, das ist schon so viel wie gestalten und hat mit einem gefallsüchtigen Herausstellen der eigenen Person insofern nichts zu tun, als es bewußt oder unbewußt einer entselbstenden Tendenz zur Ablösung selbstgenugsamer Bedeutungsgehalte von den tragenden Bewegungen und dem Bewegungsträger folgt. Gewiß ist jede Darstellung eine Herausstellung, jedoch gerade nicht der eigenen Person, sondern des „Bildes", dessen „Werdewunsch" der „weltdurchflutete" Bildner in der Form eines Gestaltungsdranges erlebt, der alles Persönliche überwältigt und dienstbar macht. In diesem Sinne ist der Trieb zur ausprägenden Hervorhebung ihres Gehalts allerdings jeder Darstellung so eigentümlich, daß man anschauliche Stellenbetonungen immer als untrügliches Anzeichen eines Darstellungsdranges ansprechen darf. Der echt schauspielerische Hang zum „Auftreten" und Erscheinen, die Vorliebe für unterstreichende Gebärden und Haltungen, das wirksame Pau-

sieren, das sog. „Servieren“ einer profilgebenden Pointe, auch „Lichteraufsetzen“ genannt, zuvor das Schminken und Maskemachen, das alles sind an sich ganz unverdächtige Bekundungen eines tiefen Dranges zu möglichst sinnfälliger Objektivierung erlebter Bilder.

d) Die Gestaltungskraft als spezifische Ausdrucksbegabung.

Wir fassen nunmehr zusammen, was bisher über Kunstgestaltung gesagt wurde. Das Niveau eines Kunstwerks bemißt sich nach seinem Gehalt an Rhythmus, d. h. an innerer Bewegtheit, deren wir schauend kraft innerer Mitbewegbarkeit inne werden. Insofern jede Schauung durch die Sinne vermittelt wird, haben erschaute Bilder zugleich eine anschauliche Seite, nach welcher das Werk als „Darstellung“ seines Inhalts anzusehen und nur aus einem Darstellungsdrang zu verstehen ist. Liegt demnach das Ziel des künstlerischen Gestaltungstriebes in der Veranschaulichung von an und für sich unanschaulichen Wirklichkeitszügen (Urbilder genannt), so bewährt sich die gestalterische Kraft doch nicht in der Darbietung ästhetischer Außenseiten, sondern eben in deren innerer Belebung mit nur schaubaren Rhythmen. Soweit einer solchen Rhythmisierung anschaulicher Gestalten die regelnde Wirkung des mitarbeitenden Geistes im Wege ist, läßt sich die Gestaltungskraft als diejenige Fähigkeit des Menschen bestimmen, „die es ihm möglich macht, Regel und Rhythmus in Einklang zu bringen“ (A 307). Ebendarin erblickt Klages das Wesen der „Begabung“ überhaupt. „Zwischen dem Lebensgehalt der Person und dem Formniwo ihres ‚Tun und Lassens‘ steht demgemäß die Begabung, die ... einunddasselbe ist mit der Fähigkeit, jenen Gehalt zum Ausdruck zu bringen, und darum im Hinblick auf das solcherart allererst ermöglichte Erscheinen zwar nicht der Lebensregung überhaupt, wohl aber ihrer ungeschmälerten Fülle die Gestaltungskraft zu heißen verdient. Sollen wir darnach das Wesen der wie immer gearteten Begabung mit einem einzigen Satz umschreiben, so wäre zu sagen, daß sie darin besteht, nach Maßgabe des überhaupt verfügbaren Lebensgehalts irgendein Tun bis an den Rand mit Ausdruck zu füllen ... sofern das Formniwo jeder persönlichen Seelenäußerung Ergebnis und gleichsam Austrag des Streites zwischen Rhythmus und Regel ist, spricht es unmittelbar vom Grade der Fähigkeit des Sichäußernden, dem ihm verliehenen Rhythmus die Regel des Äußerungsfeldes einzuschmelzen, und somit erst mittelbar von der Stärke und Umfänglichkeit des ihm innewohnenden Rhythmus selbst. So wenig er trotz größter Gestaltungskraft mit irgendeinem Tun seinen Lebensgehalt über-

bieten kann, so gewiß kann es aus Begabungsmangel geschehen, daß er in vielen Äußerungsformen hinter seiner Fülle zurückbleibt" (A 310).

Auf Begabungsmängel dieser Art treffen wir wohl bei allen zivilisierten Menschen; es gibt kaum noch einen, „dessen Formniwo für jede seiner Betätigungsarten d a s s e l b e wäre" (A 307). Anders gewendet: die Gestaltungskraft, die der Mensch in seinem Handwerk, in den tausend wichtigen oder gleichgültigen Verrichtungen des Alltags und natürlich auch in den Künsten beweist, ist eine jeweils s p e z i f i s c h e Begabung und ragt stets aus einer Umgebung von geringeren Ausdrucksfähigkeiten hervor. Nietzsche war es, durch den Klages darauf aufmerksam wurde, daß jedes hervorragende Talent recht eigentlich ein „Vampir" ist, der mit seiner Unersättlichkeit anderen Gaben den Saft entzieht und seinem Träger zumal die Kraft zu allseitiger Selbstgestaltung raubt (vgl. „Menschliches — Allzumenschliches" I, Nr. 260 und II, Nr. 102). Ein Künstler von der Besonnenheit B a s s e r m a n n s weiß das nicht minder genau und macht aus diesem Notstand deshalb einen Grundsatz seiner Lebensführung: „Ich meine, daß jedem Menschen nur ein bestimmtes Maß an Kräften gegeben ist, und daß es an ihm liegt, ob er dieses Kräftemaß durch allerlei Seitenkanäle nutzlos verrinnen läßt, oder ob er es zusammenhält und zu einer großen Leistung steigert" (2, 207). So anerkennenswert das klingt, so wenig darf eine lebenswissenschaftliche Wertung der genialen Sonderbegabung hier bei sittlicher Anerkennung stehen bleiben. Sie muß durchaus in Betracht ziehen, daß das Genie gerade durch diese einseitige Leistungssteigerung zum „umgekehrten Krüppel" wird, „der an Allem zu wenig und an Einem zu viel hat", wie es in der Zarathustra-Predigt „Von der Erlösung" heißt. Mit den Worten von Klages gesagt: „Vermöge desjenigen Zuges in ihm, wodurch er am Bildner teilhat, wird ... ein Charakter ausschließlich vom leidenschaftlichen Drange nach lebendigstem Ausdruck bestimmt, derart daß bereits das Gedächtnis den Erfahrungsstoff durchsiebt auf Darstellbarkeit und der Wille scheinfrei solche Ziele bevorzugt, mit deren Verwirklichung die größte Sättigung eines Gestaltungswunsches einhergeht. So angesehen, erscheint uns das Bildnertum im Lichte eines Ausdruckshungers, der seiner Unersättlichkeit nicht nur Würde und Gesinnung, sondern auch das Blut seines Trägers zu opfern bereit ist, und wir verstehen, warum die Wahrhaftigkeit des Lebensforschers Nietzsche, der in der Fülle den Wert aller Werte ansetzt, dem Bildnertypus, an dem er selbst unlöslich beteiligt war, mit tiefem Mißtrauen begegnen mußte" (A 317).

Wie sehr gerade die Gestaltungen des Schauspielers auf einer Sonderbegabung beruhen, das geht aus seinem Verhältnis zu seinem wichtigsten Darstellungsmittel hervor, der Sprache. Kein Zweifel, daß jeder bedeutende Darsteller seinen Text in einer Weise behandelt, die man gestalterisch

nennen muß. So stellte etwa Matkowsky als Tell eine Partie in dem berühmten Monolog IV, 3 durch leidenschaftliches Herausreißen des einen Verses „Ich laure auf ein edles Wild“ (unter Betonung des letzten Wortes) ruckartig auf die rettende Selbstsuggestion des Jägers ab, der die unerträgliche Wartezeit vor dem Schuß auf den Landvogt sich dadurch erträglicher machen will, daß er sie vor sich selbst als die altgewohnte Situation des Jagens auf Anstand hinstellt (3, 286/7). Damit wurde aus einem rhetorisch-pathetischen Vergleich die sprachliche Darstellung fiebernder Unruhe, die der Möglichkeit nach wohl in Schillers Text enthalten, aber weder vom Dichter gemeint noch ohne eigene Sprachgestaltungskraft hervorzuholen war. Doch beschränken sich eben die schauspielerischen Möglichkeiten gegenüber der Sprache im allgemeinen auf solche innere Neu- und Umgestaltung von fertigen Texten, während sprachliche Eigenschöpfung sich hier nicht nur in Rücksicht auf das Zusammenspiel, sondern viel mehr noch infolge eines für den Schauspieler fast durchgehend charakteristischen Unvermögens zu selbständigem sprachlichen Ausdruck verbietet. Von seltenen Ausnahmen abgesehen wie z. B. Kayßler, muß man nach wie vor den Erfahrungsgrundsatz gelten lassen, daß auch der bedeutende Schauspieler, wenn er aus eigener Kraft sprachlich charakterisieren soll, entweder ausdruckslose Sprechfertigkeit oder ausdrucksgehemmte Wortkargheit, niemals aber spezifische Sprachbegabung an den Tag legt. So befindet er sich nach Kayßlers schon zitierten Worten (3, a) grundsätzlich in der Notlage, für „das eigene Unaussprechbare das Dichterwort zu suchen“. Jene „dunkle, unerforschte Tiefe des ersten Bewegtseins im Innern des Menschen, jene Region, in der der Keim jeder Kunst zum ersten Male sich zu regen beginnt“ vermag in dieser Kunst nur dann Früchte hervorzubringen, wenn die Sprache eines Dichters die darstellerische Kraft „aus der wortlosen Versunkenheit erlöst“. Hat aber der große Schauspieler einen wesensverwandten Dichter gefunden, dann zeigt er sich bei der Textgestaltung nicht nur im Aussprechen, sondern gerade auch in sprachlicher Hinsicht schöpferisch. Dann erweist sich etwa ein Matkowsky als souveräner Umgestalter Schillerscher Sprache in eine Ausdrucksweise, die der von Shakespeare nahekommt. Und diese Umformung trifft, wie wir sahen, den Sinn, nicht nur den Klang. Die Möglichkeit solcher Sinnumgestaltung können wir durch einen kurzen Abriß der Klagesschen Sprachtheorie begründen. Die Sprechbewegung gehört nach Klages zu den darstellenden Lebensvorgängen, und der Sprachlaut, den sie hervorbringt, ist seinem Ursprung nach und in dichterischer Rede noch heute ausschließlich darstellender Laut. Denn er hat ja nicht die ihm innewohnende Bedeutung etwa so wie der expressive Laut des Jauchzens die Bedeutung des Fröhlichseins, sondern er meint sie und veranschaulicht sie zu diesem Behuf in Klän-

gen, die den Ausdruckslauten und den außermenschlichen Naturgeräuschen „nicht so sehr entnommen als nachgebildet“ sind (A 260). Dabei darf sprachliche Darstellung nicht mit lautlicher Nachahmung verwechselt werden. Vielmehr wird auch in allen Fällen einer Einmischung des Nachahmungstriebes in den Darstellungsdrang, bei Erzeugung lautmalender Worte also, nicht schlechthin eine Schallnachahmung, sondern vor allem die Nachbildung des Charakters der betreffenden Klangerscheinung versucht. Und das geschieht mittels charakterverwandter Laute, nicht aber auf dem Wege stimmlicher Imitation. Erst recht ist es reine Wesensverwandtschaft, „vermöge deren wir beim Vernehmen von Namen wie ächzen, klirren, lallen, stöhnen, zwitschern, tuten, knistern, poltern, rascheln und vielen andren Ähnlichkeit der Laute mit ihren Bedeutungen herauszuhören meinen“; und wir erhorchen „die fraglichen Ähnlichkeiten nicht weniger gut aus zahlreichen Namen, die garnicht Geräusche, sondern etwa Vorgänge und Bewegungen meinen wie kribbeln, flattern, Gewimmel, stolpern, hätscheln, rempeln, bummeln, baumeln, flimmern. Insoweit nun ohne Inanspruchnahme der Vermittlungen des begreifenden Denkens Verwandtschaft des Erscheinungscharakters mit dem ihn darstellenden Lautcharakter die Lautung zu bestimmen vermochte, ist der Bedeutungsgehalt des Namens ein schlechthin ursprünglicher oder elementarer und der Name selber sprachliches S y m b o l “, was hier am besten mit „wesendarstellendes Zeichen“ zu übersetzen wäre (A 261). Man weiß, daß die Menschheit beim darstellenden Wortgebrauch nicht stehen geblieben ist: sie hat den mitteilenden daraus entwickelt. „Jener hat sich zur Dichtung verselbständigt, dieser zur Sprache des Alltags und der Wissenschaft“ (A 332). Als Mitteilungswerkzeug läßt sich die Sprache nutzbar machen, nachdem mit den Worten Begriffe verbunden worden sind. Aber „Begriffe können erst ausgebildet werden, wenn Wortbedeutungen schon vorhanden sind, und es wird ihrer jeder gebildet durch eine der Wortbedeutung ihn entreißende Geistestat. Begriffe, solange man sie benötigt, stehen unabänderlich fest, wogegen die Wortbedeutungen fließen ... Der Begriff, wenn man will, gehört zur Bedeutung des Wortes; aber er verhält sich zu ihr etwa wie der winzige Kristall zur schöpferischen Mutterlauge, aus der fort und fort neue Kristalle sich absetzen können; und er ist, weil geronnen und fest geworden, für einmal von der Lauge getrennt. Der Begriff läßt sich definieren, der Bedeutungsgehalt des Wortes nie; jener wird mittels des Wortes gedacht, dieser erlebt; kurz, der Begriff ist die regelnde Schranke, die in der Lebenserscheinung des sinnvollen Lautes vom Geiste errichtet wurde“ (A 331/2). Demnach ist der außerbegriffliche Bedeutungsinhalt, den der Sprachlaut „darstellt“, in sinnvoller Form einer schier unendlichen sprecherischen Ausdeutung zugänglich. Hier kann also, wie man sieht, die Begabung des

Schauspielers wirklich schöpferisch werden. Insofern sie eine gründliche Neuformung der vom Dichter geschaffenen Sinnzusammenhänge vornimmt, verdient ihr Vorgehen in der Tat die von Kayßler herangezogene Bezeichnung „Wiedergeburt" (3, a).

Inzwischen sollte diese Nebenbetrachtung vor allem eine Grenze der schauspielerischen Begabung nachziehen und damit ein Beispiel für die von Klages behauptete Einseitigkeit der menschlichen Gestaltungskraft liefern. Begabungen, die, wie gesagt, stets Ausdrucksbegabungen sind, sind überdies auch immer spezifische und niemals mehr allseitige Medien der persönlichen Lebensfülle. Zwischen dem persönlichen Leben und der persönlichen Lebenserscheinung steht die persönliche Gestaltungskraft, die „sowohl für verschiedene Äußerungswege verschiedene Werte hat als auch für alle mehr oder minder versagen kann" (A 318); derart, daß u. U. der seelisch Reiche seinen Lebensanteil unerkannt mit sich herumtragen muß, weil er infolge persönlicher Ausdrucksschwierigkeiten nur zu schablonenmäßiger Lebensäußerung imstande ist. Für die Entstehung eines so völligen, aber auch des teilweisen Begabungsausfalls sowie andererseits der spezifischen Ausdrucksfähigkeit macht Klages in einer Betrachtung über den „weltgeschichtlichen Verfall der Gestaltungskraft" (A 322—328) das Widereinander von Wille und Triebleben verantwortlich. Während auf der Frühstufe der Menschheit das Wollen sich den Triebzielen gegenüber noch gar nicht selbständig gemacht habe und sozusagen willkürloses Wollen gewesen sei, kennzeichne sich die in geschichtlicher Zeit anhebende Naturentfremdung besonders durch eine zunehmende Triebunabhängigkeit des Wollens, deren Niederschlag man in der allmählichen Verselbständigung abstrakter Zwecke erkennen könne. Willensziele, die nicht Triebziele sind, zwingen seitdem die Lebensäußerung mehr und mehr unter das Joch geistiger Gesetze, wodurch zunächst eine allgemeine Minderung der Ausdrucksfähigkeit und dann die Mechanisierung des gesamten Ausdrucks mit dem absehbaren Ende einer Entseelung des Leibes erzielt werde. „Auf diesem Wege liegt nun die spezifische Begabung als jenes ebenso verführerische wie verhängnisvolle Phänomen, das, indem es dem fraglichen ‚Fortschritt' entgegenzuwirken scheint, die doppelte Gefahr in sich birgt: den Träger im Dienste des Werkes zu verbrauchen und durch das Gelungene des Werkes zu überreden, ein von solchen Werken flankierter Weg sei doch wohl der vom Leben gewollte" (A 327). Während sich auf frühmenschlicher Stufe das Wollen aus Vorherrschaft der Seele den Trieben untergeordnet habe, erfolge die Unterordnung zum Zwecke der Gestaltung — man gedenke unserer Auflösung des Bewußtseinsproblems! — jetzt „kraft einer ... Selbstverneinung der Machtansprüche des Geistes. Dort sind die Regeln, an denen der Rhythmus zerbrechen könnte, entweder garnicht da oder eben im Begriff zu ent-

stehen, hier sind sie da, sind nicht zu verleugnen, aber als vom Leben bewältigt und, wie wir es nannten, ‚einverleibt'. Solches wäre freilich unmöglich, hinge der Wille des Bildners nicht enger als des Unbegabten mit den Trieben zusammen; aber es wäre abermals unmöglich, wenn der Gestaltungsdrang nicht sich gezwungen sähe, auf einen und nur einen Punkt zu zielen. Nicht für das Ganze der Persönlichkeit ist die Verbindungsbrücke zwischen Seele und Wille erhalten geblieben, sondern nur für eine Seite oder, wenn es besser gefällt, einen Teil von ihr; und sie ist erhalten geblieben und bleibt begehbar, sofern an der einen und einzigen Stelle der Wille sämtliche Ausdruckskräfte zusammenfaßt, sei es auch um den Preis hoffnungsloser Verödung der übrigen; woher es sich schreibt, daß hinter dem unbestreitbaren Nimbus des Bildnertypus jene Verzerrungen und Verrückungen lauern, die erstmals entschleiert wurden vom tragischen Scharfblick Nietzsches" (A 328).

e) Kunstwissenschaft und Charakterkunde.

Die hervorragende Sonderbegabung, die den Lebensgehalt ihres Trägers derart in einem einzigen großen Ausdruck zusammenzieht, bestimmt natürlich in entscheidender Weise auch das Bild seines persönlichen Charakters. Wer sein ganzes Denken und Tun auf die Befriedigung eines spezifischen „Ausdruckshungers" abstellen muß, der ist als Träger und Höriger dieses seines Dranges nach möglichst lebensgesättigter Gestaltung so tief charakterisiert, daß eine Psychologie der schöpferischen Persönlichkeit ihren Sinn verfehlen würde, wenn sie den Gestaltungsdrang samt den daraus erwachsenden Strebungen nicht als charakterologische Dominante behandeln wollte. Jedoch macht noch nicht der Drang und das von ihm getriebene Tun den Künstler zum Künstler, sondern erst die Kraft, mit der er die Ausdruckshindernisse seines Gebietes wirklich überwindet, weshalb das Charakterbild des Künstlers als Künstler doch wohl von den Beweisen seiner gestalterischen Kraft, d. h. von seinen Werken abgelesen werden müßte. Selbstverständlich meinen wir nicht, daß die Charakterkunde hier ihren einzigen Zugang zum Wesen solcher Menschen fände, deren Hauptbeschäftigung die Erschaffung von Kunstwerken ist. Für den Charakterforscher können auch am Künstler Eigenschaften wie Reizbarkeit, Rechthaberei, Verschlossenheit oder Genußsucht oder Haltlosigkeit, Unstetheit, Zerfahrenheit usw. eine eigene Bedeutung erhalten. Aber das ist ja nicht fraglich, daß derartige Eigenschaften keinen unmittelbaren schöpferischen Wert haben. Zur Charakterisierung des Künstlers als Schöpfer ist daher die Gestaltungskraft der gegebene Ansatzpunkt. Hiermit hat es dann freilich

eine eigentümliche Bewandtnis. Begabungen sind nach Klages „Mengeneigenschaften", „die sich sinnbildlich durch Zahlen ausdrücken lassen" (P 32). Zur Abschätzung des Höhenstandes, auf dem sich die spezifische Ausdrucksfähigkeit eines Künstlers bewegt, sieht sich deshalb auch der Psychologe auf die Resultate künstlerischer Gestaltungskraft, eben auf die Werke angewiesen. Denn in den Werken sind aus Anlaß des auf ihre Gestaltung abzielenden Dranges, wie wir hörten, sämtliche Ausdruckskräfte der gestaltenden Person versammelt und verbraucht worden. Setzen wir nun den stets wünschenswerten Fall, die Gestaltung sei unübertrefflich gelungen, so wäre der Lebensgehalt des Werkurhebers, d. h. der Weltgehalt seines Erlebens, ohne Rest in das Werk übergegangen, während der Schöpfer wie ein leeres Gefäß zurückbliebe. Dies ist in der Tat die schmerzliche Erfahrung selbstbesonnener Künstler, z. B. Hebbels, der bekanntlich nach jedem größeren Werk an seiner Fähigkeit zu gehaltvollem Weiterleben und -schaffen verzweifelt ist und das Dichten geradezu mit dem Selbstmord gleichgesetzt hat (8, Nr. 1838). Auf der anderen Seite stände dann die durch und durch rhythmische Schöpfung, deren eigene Lebensfülle uns jeder Rücksichtnahme auf den Urheber enthebt. Denn die Frage nach dem Ausdrucksgehalt des Werkes ist eine kunstwissenschaftliche und keine charakterologische Frage. Ohne Zweifel dürfen wir daher folgenden Satz aufstellen: der Künstler als Träger des Gestaltungsvorganges ist im Falle erreichter Gestaltungsvollkommenheit hinter oder in seinem Werk verschwunden und somit auch dann nicht notwendig ein Gegenstand charakterkundlicher Forschung, wenn er wie der Schauspieler scheinbar fortwährend persönlich im Vordergrund der Beachtung steht. Die persönliche Ausdrucksbegabung entzieht sich dem psychologischen Blick umsomehr, je höher sie ihre Leistungen steigert. Sicherlich ist die Leistung der bündigste Beweis für die Kraft, die darin Gestalt gewann, doch beweisen sich gestalterische Kräfte eben dadurch, daß sie der Frage nach ihrem Herkunftsort den inneren Anlaß nehmen. Von seiten der Kunst — und darauf kommt für die Zielstellung dieser Arbeit alles an — liegt gerade im Falle künstlerischer Vollkommenheit des Werkes oder der Rollendarstellung kein Bedürfnis nach psychologischen Aufschlüssen über den jeweiligen Werkurheber vor. Und da Leistungsvollkommenheit das selbstverständliche Ziel jedes künstlerischen Gestaltungsvorganges ist, so gilt grundsätzlich, was Nietzsche in der 3. Abhandlung „Zur Genealogie der Moral" (Abschnitt 4) folgendermaßen in Worte faßt: „Man tut gewiß am besten, einen Künstler insoweit von seinem Werke zu trennen, daß man ihn selbst nicht gleich ernst nimmt wie sein Werk. Er ist zuletzt nur die Vorausbedingung seines Werkes, der Mutterschoß, der Boden, unter Umständen der Dünger und Mist, auf dem, aus dem es wächst, — und somit, in den meisten Fällen, etwas, das

man vergessen muß, wenn man sich des Werkes selbst erfreuen will. Die Einsicht in die Herkunft eines Werkes geht die Physiologen und Vivisektoren des Geistes an: nie und nimmermehr die ästhetischen Menschen, die Artisten!" Gedenkt man noch des mit jedem hervorragenden Talent einhergehenden „Ausdruckshungers" und seiner selbstmörderischen Verödung des inneren Menschen durch einseitige Leistungssteigerung, so wird man nicht zögern, die hier gegebene Charakterisierung des Künstlers als „Dünger und Mist" recht wörtlich zu verstehen und selbst oder gerade auf die größten und um ihrer Leistungen willen verehrungswürdigsten Vertreter des Bildnertyps abzuwenden.

In alledem liegt nun aber auch die grundsätzliche Lösung unseres Anfangsproblems. Wenn nämlich gestalterische Vollkommenheit dem psychologischen Blick seinen Gegenstand nimmt, dann muß sich jeder Gestaltungsmangel u. a. in der Herausforderung psychologischer Erwägungen beweisen, und die Charakterkunde hat im Reich der Kunst genau insoweit Platz, als es dem Künstler jeweils an Gestaltungskraft fehlt. Wir glauben, hiermit in der Tat die gesuchte Stelle aufgewiesen zu haben, an der von seiten der Kunst eine Verbindung zwischen Kunstwissenschaft und Charakterforschung möglich, wenn nicht sogar unumgänglich erscheint. So aufgefaßt, hat die letztere von einer Zeichenkunde des künstlerischen Versagens auszugehen und zur psychologischen Entscheidung über dessen innere Anlässe fortzuschreiten. Typische Kunstfehler wie Schematismus und allzu große Regeltreue (infolge von Ausdrucksarmut und Willensvorherrschaft wie z. B. bei Possart) oder Subjektivismus (aus Mangel an Bildverwandtschaft des Fühlens) oder gar Hysterismus (infolge von Rückschlägen „des Darstellungsdranges gegen das Gefühl der Lebensohnmacht" A 318) sind in ihren Erscheinungsformen zu kennzeichnen und aus dem Charakter des Werkschöpfers herzuleiten. Denn solche anschaulichen Mängel der künstlerischen Gestaltung bestehen jedesmal in eben dem Grade, in welchem hinter dem Werk der Macher sichtbar wird. In der Vollkommenheit äußert sich das „Element", im Mangel daran die Persönlichkeit! Wir können diesen Satz auf dem Boden des Klages'schen Denkens in strengster Allgemeinheit aufrechterhalten; hier gilt die elementare Fülle oder Urbildhaltigkeit gewachsener wie geschaffener Formen als Zeichen des höchsten Wertes, und hier gibt es auch kein Zurück vor der äußersten Konsequenz: „daß überhaupt nur sich als ein Ich erleben, einer Minderwertigkeit innewerden bedeute, zufolge der Ausgeschlossenheit nämlich vom vollen Darinsein im Leben, zu der seinen Träger das Gefühl des bloßen Existierens verurteilt." (N 106). Zu genauerer Festlegung der charakterkundlichen Forschungsmöglichkeiten gegenüber den Werken der Kunst nötigt uns die Themastellung nicht. —

ZITIERTE SCHRIFTEN.

1. Von Klages.

A = Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck (Leipzig 1936).
B = Vom Wesen des Bewußtseins (3. A. Leipzig 1933).
Ch = Die Grundlagen der Charakterkunde (4. A. Leipzig 1926).
E = Vom kosmogonischen Eros (3. A. Jena 1930).
N = Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches (2. A. Leipzig 1930).
P = Persönlichkeit (Potsdam 1927).
R = Vom Wesen des Rhythmus (Sylt 1933).
W = Der Geist als Widersacher der Seele (3 Bde. Leipzig 1929—32).

2. Sonstige.

1. Altman, Georg: Ludwig Devrient (Berlin 1925).
2. Bab, Julius: Albert Bassermann (Leipzig 1928).
3. Bab, Julius: Adalbert Matkowsky (Berlin 1932).
4. Brinkmann, K. N.: Soll ein Schauspieler empfinden, was er darstellt? (Mitteilung eines fast unbekannten Briefes von Josef Kainz in den „Hallischen Nachrichten" vom 17. Juni 1936).
5. Crodel, Richard: Der Schauspieler Ernst Possart (Diss. München 1927).
6. Groß, Edgar: Johann Friedrich Fleck (Berlin 1914).
7. Günther, Johannes: Vom Werden und Wesen der Bühne (Dessau o. J.).
8. Hebbel, Friedrich: Tagebücher, Vollständige Ausgabe in 3 Bden. von H. Krumm und K. Quenzel (Leipzig 1926).
9. Jacobsohn, Siegfried: Jahr der Bühne VIII (Zeitschrift Berlin 1912 ff.).
10. Kayßler, Friedrich: Hintergrund (Berlin 1930).
11. Kayßler, Friedrich: Von Menschentun zu Menschentum (Leipzig 1933).
12. Kjerrbüll-Petersen, Lorenz: Die Schauspielkunst (Stuttgart 1925).

13. Lessing, Gotthold Ephraim: Werke, Vollständige Ausgabe in 25 Teilen von J. Petersen und W. v. Olshausen (Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o. J.).
14. Martersteig, Max: Der Schauspieler (Leipzig 1900).
15. von Mensi-Klarbach, Alfred: Alt-Münchener Theater-Erinnerungen (2. A. München 1924).
16. Mühr, Alfred: Die Welt des Schauspielers Werner Krauß (Berlin 1927).
17. von Possart, Ernst: Erstrebtes und Erlebtes (Berlin 1916).
18. Rheinhardt, E. A.: Das Leben der Eleonora Duse (Berlin 1928).
19. Richter, Helene: Kainz (Wien-Leipzig 1931).
20. Richter, Helene: Josef Lewinsky (Wien 1926).
21. Speidel, Ludwig: Schauspieler (Berlin 1911).

LEBENSLAUF.

Ich, Wolfgang Berkefeld, wurde am 14. Februar 1910 in Magdeburg als Sohn des Mittelschullehrers Hermann Berkefeld geboren. Nach dem Besuch des dortigen König-Wilhelms-Gymnasiums studierte ich in Halle und Berlin Philosophie, Geschichte und neuere Sprachen. Für die Anregung und entgegenkommende Förderung dieser Arbeit bin ich Herrn Professor Menzer-Halle, für ständige Anteilnahme dem verstorbenen Professor Stenzel zu großem Danke verpflichtet.